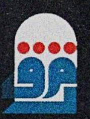
المركز القومى للترجمة



المشروع القومى للترجمة

الأجساد الثقافية

الإثنوغرافيا والنظرية

تحرير: هيلين توماس
جميلة أحمد

ترجمة
أسامة الغزولى



1595

الأجساد الثقافية
الإثنوغرافيا والنظرية

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1595
- الأجساد الثقافية : الإثنوغرافيا والنظرية
- هيلين توماس وجميلة أحمد
- أسامة الغزولي
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

Cultural Bodies: Ethnography and Theory,

First Edition

Edited By :Helen Thomas and Jamilah Ahmed

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

الأجساد الثقافية
الإثنوغرافيا والنظرية

تحرير : هيلين توماس
وجميلة أحمد
ترجمة : أسامة الغزولى



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

توماس، هيلين
الأجساد الثقافية : الإثنوجرافيا والنظرية / تحرير : هيلين توماس، جميلة أحمد ، ترجمة : أسامة الغزولي
ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٤٤٠ ص ، ٢٤ سم
١ - الإثنوجرافيا .
(أ) أحمد ، جميلة (مؤلف مشارك)
(ب) الغزولى ، أسامة (مترجم)
(جـ) العنوان ٣٠٥,٨

رقم الإيداع ٢٠١٠/٣٧٤٦
الترقيم الدولى 978-977-479-876-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المترجم 9

مقدمة 23

– الجزء الأول : الإثنوغرافيا 55

– الفصل الأول : نقوش الحب 57

– الفصل الثانى : من عرض الأزياء إلى الكتالوغ : عارضو الأزياء والذكورة والهوية 89

– الفصل الثالث : قراءة أجساد راديكالية .. تعلم كيف ترى الأختلاف 119

– الفصل الرابع : سرديات التجسد : الجسد والاكتهال والمهنة عند راقصى الباليه الملكى 151

– الجزء الثانى : النظرية 183

– الفصل الخامس : أن يكون جسداً بطريقة ثقافية .. فهم الثقافة فى تجسيد الرقص 185

– الفصل السادس : الحياة العارية 215

– الفصل السابع : نهدا لولو والسيابيورجية والمسيح الخشبى 249

– الفصل الثامن : الرد على الاختزالية العصبية 277

– الجزء الثالث : النظرية والإثنوغرافيا 309

–.الفصل التاسع : الأكل من أجل الحياة : دراسة إيثولوچية جذمورية للجسد 311

– الفصل العاشر : الصحة والمقدس فى الكاندومبليه الأفرو – برازيلى 347

– الفصل الحادى عشر: ها هى الشمس تشرق .. إلقاء الضوء على الجسد الثقافى 371

– الفصل الثانى عشر : بلوغ الجسد : توجهات مستقبلية 403



تنويــــه

يسرنا أن نتوجه بالشكر للكتاب الذين ساهموا فى هذه المجموعة بما قدموه من أوراق بحثية محفزة، نرى أنها سوف تكون إضافة متميزة للجدل المعاصر حول الجسد. ونحب أن نشكر أيضا محررتنا فى بلاكويل على حماسها وتوجيهاتها، والمحررة المساعدة آنى لينث وطالبة الدكتوراه فى غولد سميثس كارين وونغ التى قامت بعمل رائع كمصممة ومنفذة لخمسة من الفصول، كما أعدت الفهارس الشاملة. وكانت أجزاء من الفصل العاشر لتوماس جى زورداس قد نشرت فى الأصل، تحت عنوان " الصحة والمقدس لدى المسوسين من الأفارقة والأمريكيين السود" فى Social Science and Medicine 24:1 (1987) ص ١ ـ ١١، وأعدنا طبعها بتصريح من السيفيير ساينس.

جميلة أحمد وهيلين توماس

سبتمبر ٢٠٠٢

مقدمة المترجم

عبر الحقول المفتوحة : من الجسد إلى اللاجسد

يقوم المشروع الذى تجسد فى كتاب "الأجساد الثقافية" وكما يفهم القارئ من المقدمة، التى كتبتها المحررتان هيلين توماس وجميلة أحمد، على محاولة لتضفير أحدث تطورات نظرية المعرفة، بالحركة الإثنوغرافية، وبالجدل المتواصل حول قضايا الجسد، وعلى تشجيع التفاعل بين هذه المجالات، هذه الحقول، عبر أعمال قدمها خمسة عشر باحثا، معهم مصور فوتوغرافى وسينمائى واحد، كلهم من أصحاب الأسماء اللامعة .

وهذا المجلد يناقش قضايا لا تتصف بالأهمية الشديدة، فحسب، ولكنها تقع، أيضًا، فى قلب التحولات العنيفة التى تجتاح عالمنا منذ الثلث الأخير للقرن العشرين؛ وهو الأمر الذى يجعل من واجبنا أن نتتبع ما جد على ساحات النقاش بخصوص هذه القضايا فى السنوات التى انقضت، منذ نشر هذا الكتاب فى بريطانيا وحتى اليوم .

ويمكن أن نستنتج من المقدمة المشار إليها، ومن فصول الكتاب أن المجلد سعى إلى تحقيق غاية أولى، هى التقريب بين التخصصات المختلفة، وعبور الحواجز الفاصلة بين موضوعات البحث فى الإبستمولوجيا (نظرية المعرفة)، وبين الإثنوغرافيا، وبين المناقشات النظرية المعاصرة لقضايا الجسد، باعتبار أن هذه الثلاثة "تمثل، فى ذاتها، حقولا محددة، لكن تراءى لنا أن هناك حاجة حقيقية لإدخالها فى حوار مباشر مع بعضها البعض"، كما قالت المحررتان فى المقدمة .

أما الغاية الثانية: فهى مواصلة الجهد الذى سبق اليه منظرون وباحثون لتجاوز الثنائيات التى تكرست بفضل الفلسفة الديكارتية وأهمها ثنائيات الرجل/ المرأة،

العقل/ الجسد، الطبيعة/ الثقافة، ويجمع الباحثون الذين ساهموا فى وضع هذا المجلد على أن هذه الثنائيات كان لها الأثر الأقوى فى تهميش الجسد الإنسانى ، باعتباره الآخر الأضعف والأقل عقلانية، وبالتالى الأقل جدارة بالاحترام.

ومن الواضح أن المقترب الكاملى holistic approach هو المقترب الذى يحرص عليه مؤلفو هذا المجلد، كرد فعل على تشظى الوعى الناجم عن الاتجاه، إلى الإغراق فى التخصص، والتاكيد على الحدود الفاصلة بين تخصص وآخر، وصولا إلى التفاعل والتكامل بين مختلف التخصصات .

فى زمن الاحتشاد

وقد ظهر هذا الميل، إلى عبور الحدود الفاصلة بين التخصصات الاجتماعية، وإلى العمل البحثى من خلال فرق بحثية، فى بلد صناعى كبير له تأثيره القوى على التوجهات البحثية فى مختلف بلدان العالم الصناعى، وهو الولايات المتحدة الأمريكية مع بداية العقد الثالث من القرن العشرين، أيام واجهت الولايات المتحدة، وغيرها من البلدان أزمة، جعلت التضامن والتساند وحشد الطاقات أمرا مطلوبا ، وهو ما يمكن أن يفسر لنا الإقبال المتزايد، منذ ذلك الحين، على اصدار أعمال يشترك فى وضعها فريق من أصحاب العقول الكبيرة والقدرات الأكاديمية المتميزة، خاصة بعد أن طلب الرئيس هيربرت هوفر فى عام ١٩٢٩ دراسة التحولات التى كان يمر بها المجتمع الأمريكى أنذاك، لمعرفة حجم هذه التحولات ومعرفة الاتجاه الذى تمضى إليه. واستجابة لذلك الطلب، تشكل فريق من الباحثين، من مختلف التخصصات الاجتماعية، قاده وليم أوغبورن وهوارد أودم. وكان الكتاب الذى صدر فى مجلدين بعنوان "الاتجاهات الاجتماعية الحديثة" ثمرة لهذا الجهد المشترك .

وفى ١٩٣٧ صدر كتاب "الأزمة الأمريكية" الذى مولته كارنيغى كوربوريشن، وهو ثمرة جهود قام بها فريق بحثى قاده عالم الاقتصاد السياسى السويدى غونار

ميردال، ويعالج الكتاب علاقات السود بغيرهم من الأعراق فى الولايات المتحدة، من زوايا تاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية .

وفى ١٩٤٧ ظهر كتاب "الجندى الأمريكى" حول مواقف وسلوكيات العسكريين الأمريكيين، وعلاقاتهم بغيرهم أثناء الحرب العالمية الثانية، وأيضا جاء هذا الكتاب ثمرة جهود فريق بحثى، ضم عناصر من العلماء السوسيولوجيين ومن العسكريين والمدنيين العاملين فى الأجهزة البحثية التابعة لوزارة الحرب .

وليس من المستبعد أن تكون هذه الجرأة فى تجاوز الحدود الفاصلة بين تخصص علمى وآخر، هى التى مهدت لانتشار ما يسميه روسكو هينكل "البحث المتعدد التخصصات والتكامل الأكاديمى" فى كتابه "تطور السوسيولوجيا الحديثة" طبيعتها ونموها فى الولايات المتحدة " .

وفى بريطانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، فإن ظهور "الدراسات الثقافية" بالمعنى الذى قصده ريتشارد هوغارت عندما سك هذا المصطلح فى ١٩٦٤ عندما أسس مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى بيرمنغهام (بريطانيا) قد يكون هو الذى دفع بقوة - على الشاطئ المقابل للمحيط الأطلسى - فى اتجاه المزج بين الاقتصاد السياسى وعلوم الاتصال والاجتماع والنظرية الاجتماعية والنظرية الأدبية ونظرية الإعلام ودراسات السينما والفيديو والأنثروبولوجيا الثقافية والفلسفة ودراسات المتاحف ونقد وتاريخ الفن، كممارسة أكاديمية محترمة ترتكز على النظرية النقدية. وهو الأمر الذى شجع على الحرص على "التكامل الأكاديمى" وعلى تكريس المقتربات الكاملية فى زمن التخصص. هذه المقتربات الكاملية هى العمود الفقرى للنشاط البحثى فى مجال الاثنوغرافيا التى يعرفها الكثيرون تعريفا سلبيا استبعاديا، باعتبارها دراسة الآخرين على أسس "غير" تجريبية و"غير" كمية، دراسة تقوم على الملاحظة والاستجواب الشفاهى أو المكتوب. والمجلد الذى بين أيدينا معنى بالملاحظة التى تقوم على المشاركة أكثر مما هو معنى بخلاصات المراقب المنحاز أو المحايد .

الإثنوغرافى الأول:

ويعتبر الغربيون أن أول إثنوغرافى عرفه العالم، هو "هيرودوت" الذى ساح فى أقطار العالم القديم ودون ملاحظاته والخلاصات التى توصل إليها بالمشاركة وبالاستجواب، ويمكن لنا نحن "ايضًا" ان نعتبر ابن بطوطه أو ابن جبير من أعظم إثنوغرافيى القرون لوسطى .

وتعتمد الدراسات الأثنوغرافية المقترب الكاملى فى دراسات للإنسان، إذا تعبر الحدود الفاصلة بين التخصصات وتحشد الطاقات العلمية والبحثية المتنوعة، ملقية الضوء على كل ما يحيط بالإنسان من ظروف، وعلى تفاعله مع هذه الظروف وما أحدثه من تغييرات مادية ملموسة أو معنوية وقيمية مجردة فى بيئته، كما تدرس البيئة الجغرافية والطقس ووسائل العيش والتكنولوجيات المحلية والفلكلور والأساطير والعاب الأطفال وعلاقات القرابة .

ومع تطور الإثنوغرافيا، زاد تركيزها على الجوانب غير المادية للثقافة محل الدراسة، مثل الأعراف والتقاليد والقيم وصورة العالم، ومن ذلك أن إثنوغرافيا مثل كليفورد غيرتز - وهو من أهم من يستشهد به الباحثون فى المجلد الذى بين أيدينا - معنى بما يسميه "قيم" الثقافة والدلالات المختلفة لإيماءة، كالغمز بالعين مثلا، وهى تتنوع أو تبقى ثابتة عند الانتقال من منطقة لأخرى فى أقاليم ثقافية بعينها، وبتتبع واستكشاف الحدود الثقافية الفاصلة يرصد الإثنوغرافى الشبكات الثقافية المختلفة والاختلاجات الداخلية والخارجية للعواطف فى سياق "تنعيم الذات" الذى يرصده غيرتز، كما جاء فى الفصل الأول من كتاب "الأجساد الثقافية" والذى يحمل العنوان "نقوش الحب"، فى جزيرة جاوة الأندونيسية، وهو فى هذا كله واحد من آلاف الإثنوغرافيين الذين يجوبون الآفاق منذ قرون، ليضعوا بين يدى القارئ الغربى سواء كان قارئا عاديا أو أكاديميا أو صانع قرار، صورة واضحة، قدر المستطاع عن العالم غير الغربى، عنا نحن "الآخرين" .

وحتى انتصاف القرن العشرين كانت الدراسات الإثنوغرافية جزءا من الجهود الأكاديمية الغربية التى تساعد سلطات الغرب السياسية والعسكرية على تطويع بقية العالم وإخضاع الشعوب "غير المتحضرة" للهيمنة الثقافية كما شرحها إدوارد سعيد فى كتابه المهم "الاستشراق" الذى ترجمه إلى العربية محمد عنانى .

لكن الأمور بدءت تتخذ صورة أقل وضوحا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، عندما شعرت القوى الكولونيالية بالارهاق وبدأ مثقفوها يتجهون إلى خلق وعى ثقافى جديد بالتشكيك فى الصورة التى ارتسمت للآخر من خلال المعالجات المختلفة للباحثين والعلماء الذين نظروا للشعوب غير البيضاء بنظرة تجاوزها الزمن .

/ الدهشة كسلاح قديم /

ومن قبيل إثبات شرعية وأصالة الرؤية ما بعد الكولونيالية نقرأ فى مقدمة كتاب "صور وإمبراطوريات"، وهى من الأعمال الممثلة، بصدق، لهذه الرؤية، ماكتبه بول لانداو، الذى شارك ديبورا كاسبن فى تحرير الكتاب فقرة بعنوان "مسافة مدهشة : الصور والناس فى أفريقيا"، يبدأها لانداو بما قاله ميشيل مونتانى (كاتب المقالات الأشهر فى فرنسا فى عصر النهضة - ولد فى ١٥٣٣ ومات فى ١٥٩٢) فى مقال بعنوان "عن أكلة لحوم البشر" عن القبائل البدائية فى حوض الأمازون، عندما وقعت عليهم عينا رحالة أوروبى لأول مرة. يقول مونتانى: بكل الصدق، هنا متوحشون حقيقيون حسب معاييرنا؛ فإما أنهم كذلك بالمعنى الكامل، أو أننا كذلك؛ هناك مسافة مدهشة بين شخصيتهم وشخصيتنا" .

ويضيف لانداو قائلا: ان مونتانى يقصد بهذه الملاحظة أن الوصف الذى قصد به الأوروبيون إهانة هؤلاء الناس بقولهم إنهم "متوحشون" ينطوى على مفارقة . إن الحضارة الاوروبية وإن كانت قد تجاوزت البسالة والبساطة الأخلاقية التى ميزت عصورها الكلاسيكية القديمة، فإن "غيلان" حوض الأمازون لم يتجاوزوها ومازالوا

إنقياء القلوب، وإن أفلاطون كان يمكن أن يرى فيهم العصر الذهبى للإنسانية، كما أن لغتهم، يقول لانداو، تشبه اليونانية.

ويخلص لانداو إلى ان مقالة" عن أكلة لحوم البشر" يمكن أن تقرأ كصياغة مبكرة لنظرية يمكن أن يسميها بعض الكتاب المعاصرين "الآخرية"، الفكرة التى تقول إن بعض أنواع التفاعلات تنبئ الناس بحقيقتهم وبما هو، على وجه اليقين. مخالف لحقيقتهم .

والتفاعلات التى يرصدها كتاب "صور وإمبراطوريات" هى تلك التى تنشأ عندما يقارن مصورون فوتوغرافيون أوروبيون بين نوعين مختلفين من الصور : المجموعة الأولى تمثل الأيقونوغرافيا - التمثيل الرمزى، خصوصا للمعانى التقليدية المنسوبة إلى صورة أولى إلى عديد من الصور - الأفريقية ويسجلون قراءاتهم لها فى المقالات التى يتألف منها الكتاب، والمجموعة الثانية هى المقابل الأوروبى لها .

وقد أسفرت قراءات المحررين الذين ساهموا فى مجلد "صور وإمبراطوريات" عن مناقشات للعولمى مقابل المحلى، والاعلان مقابل الفولكلور، والاستعمارى مقابل الوطنى، والفوتوغرافيا مقابل النحت الجنائزى، إضافة إلى أفلام السينما والرقص والمشاهد العامة والسلوكيات الخاصة والرسوم الكارتونية العالمية والنقوش على جدران الشارع وغير ذلك. وفى هذا كله يبين المؤلفون إن الصور تتغير بناء على تغير العين المشاهدة، فالناس يستخدمون الصور ليستعيدوا دلالات من خبرتهم بمجتمعهم هم بوهم أنها ستساعدهم على فهم أناس من مجتمعات أخرى .

لكن الكتاب الذين اشتركوا فى وضع هذا العمل الذى حرره لانداو وكاسبن، والذين يعدون بنظرنا ممثلين حقيقيين لأدبيات ما بعد الكولونيالية، يملكون من الذكاء، كما قال لاندوا، ما يكفى لأن "يعرفوا أن أى نوع من المزاوجة هو نموذج لا يتسم بالكفاءة اللازمة للتفاعل الإنسانى" .

وهذا لا يمنع، برأى لانداو، من التأمل عبر "المسافة المدهشة" التى أشار إليها مونتانى. وبرأينا فالاندهاش الباقى من أيام مونتانى والذى لم يضعف بعقل العولمة التى تتعقد وتتصاعد منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا، والإصرار على ربط الغرائبية بغير الغربى تعنى أن الصلة غير منقطعة بين العصرين الكولونيالى وما بعد الكولونيالى .

ففى المرحلة الراهنة من العولمة، المرحلة التى بدأت مع انهيار النظم الكولونيالية، فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، لا تزال الغرائبية عنصرا مهما من عناصر التفاعل بين المراكز الكبرى للنظام العولى وهوامشه .

ويعالج هذا الموضوع كتاب " غرائبية ما بعد الكولونيالية: تسويق الهوامش "الذى ألفه غراهام هوغان. ويرجع هوغان الاستخدام الواسع للفظ الغرائبية، فى عصرنا، إلى تعمد إساءة فهمها. لأن "الغرائبية" ليست، كما يفترض عادة ، صفة جوهرية فى الموضوع، فى شعب ما أو فى ممارسة ما، أو فى مكان ما. إنها صفة تشير إلى نوع معين من الادراك الجمالى، الذى يسم شعبا من الشعوب، وبيئته المادية أو الثقافية بالغرابة حتى وهو يطوع هذا الشعب (يدجنه بتعبير هوغان) وبالتالى فإنه يصنع الآخرية حتى وهو يزعم الاستسلام لغموضها الملازم .

وأوضح أن هوغان يوافق لانداو – وغيره – على أن قراءة الموضوع تتغير بتغير القارئ لكنه يمضى، كما رأينا، إلى ما هو أبعد، ثم يوغل مبتعدا عندما يقر بأن "إنتاج الغرائبية للآخرية جدلى وشرطى" لأن تغيير الظروف يغير المصالح الأيديولوجية التى يخدمها، والتى كثيرا ما تكون متناقضة لدرجة التصادم؛ فهو فى شروط معينة يخدم مشروعا للتصالح والتقارب ويقدم مبرراته، وفى شروط أخرى يضفى الشرعية على الغزو والنهب .

والغرائبية، بهذا المعنى الذى يشير إليه هوغان، تبدو أشبه بدائرة دلالية تتأرجح بين قطبين متقابلين من الغرابة والألفة، فهى تعمل، كما ينقل هوغان عن ستيفن فوستر، كنظام رمزى يدجن الأجنبى المختلف ثقافيا وغير العادى ويضع حدودا لاستيعابه، فهو لاينفيه ولا يقبل به (كواحد منا) ولكنه يبقى على المسافة التى (تفصلنا عنه وتفصله عنا) بدعوى الحفاظ على التنوع .

الغرائبية والتدجين والإقصاء والتهميش هى بعض من مفردات القمع التى يتعرض لها "الآخر". لكن "الآخر" هنا، ونحن نتحدث عما يجرى فى إطار الحضارة الصناعية الغربية، ليس فقط الإنسان غير الغربى، بل هو أيضا الجسد والأنثى، وهما يتعرضان لكل هذه الضغوط التى ذكرناها، ويتعرضان أيضا للإخصاء وللتسليع، وهما أمران يعانيهما، فى مواقف مختلفة، الجسدان الذكورى والأنثوى وإن بدرجات متفاوتة.

وقد شهدت السنوات الاخيرة من القرن العشرين التى سادها مناخ اجتماعى يصفه كتاب "الأجساد الثقافية" بأنه كان مناخا راديكاليا، تبلور الربط بين ثلاثة مساع: بين السعى إلى إنهاء تهميش الآخر بالمعنى العرقى، وبين السعى إلى إنهاء تهميش الآخر بالمعنى الجنوسى، وبين السعى إلى التخلص من الثنائيات التى كرستها الديكارتية منذ القرن السابع عشر، باعتبارها من أقوى أدوات التهميش والتغريب.

فوكو.. لماذا؟

ورغم أن كتاب "الأجساد الثقافية" يعرض لمساهمات الكتاب والأكاديميين - من مارى دو غلاس إلى هيلين توماس وجميلة أحمد وفريق الباحثين المشاركين فى وضع الكتاب - الذين عملوا على الوصول بهذه المساعى إلى النقاط المتقدمة التى يمكن أن نلمسها فى الممارسات النظرية والاجتماعية والسلوكية فى بدايات العقد الأول من القرن الحالى؛ فقد حظى ميشيل فوكو، بأكبر قدر من اهتمام مؤلفى هذا الكتاب المعنى بالملاحظة التشاركية كأسلوب للعمل الإثنوغرافى.

فأسلوب فوكو فى العمل يعد تجسيدا للمقتربات الإثنوغرافية التى تقوم على المشاركة، على تورط الدارس وانغماسه فى الأوضاع التى يدرسها، ومع الأشخاص الذين يدرسهم. وعندما سئل عن السبب فى ذهابه إلى مستشفى المجانين لدراسة الجنون قال: كل عمل من أعمالى هو جزء من سيرتى. لسبب أو لآخر اتيح لى ان أشعر بهذه الأمور وأن أعيشها... بعد أن درست الفلسفة، أردت أن أرى ما هو

الجنون: كنت مجنونا بما يكفى لأن أدرس العقلانية ثم صرت متعقلا بما يكفى لأن أدرس الجنون أتيحت لى حرية الحركة بين المرضى والمعالجين، فلم يكن لى دور محدد، كان ذلك هو، الوقت الذى بدأت تنضج فيه النيوروسيرجرى (علاجات طب الأعصاب)، بدايات السايكوفارماكولوجى (الدوائيات النفسية) سيادة المؤسسة التقليدية. فى البداية قبلت بهذه الأشياء باعتبارها ضرورة، فأنا بطىء الإدراك، وبعد ثلاث سنوات تركت الوظيفة وذهبت إلى السويد، فى حال من الاضطراب الشخصى الشديد لأبدأ كتابة تاريخ هذه الممارسات فى كتابى "الجنون والحضارة".

ورد هذا الحوار فى مجلد بعنوان "تقانات الذات" الذى وضعه محبو فوكو بعد وفاته وجمعوا فيه مقابلات أجراها، ونصوص محاضرات ألقاها، متعمدين أن تقدم المختارات جديدا يطور معرفة العالم بميشيل فوكو. وفى الحوار الذى اقتطفنا بعضه فى الفقرة السابقة يسأله محاوره روكس مارتن" :لماذا تمور فى كتاباتك تيارات تحتية من عاطفة عميقة، غير معتادة فى التحليلات العلمية: العذاب فى التهذيب والعقاب، والسخرية والأمل فى نظام الأشياء، والغضب والحزن فى الجنون والحضارة ؟

ومهما كان تقييمنا لتفسير فوكو لهذا الذى لمسه مارتن فى أعمال فوكو من عاطفة عميقة، فهو موجود فيها حقا، وربما لهذا السبب حدث ما أشارت إليه التايمز البريطانية من أن فوكو، بعد ثلاثة وعشرين عاما من وفاته، هو أكثر من يستشهد به العلماء والمتعلمون العاديين على السواء. وفوكو هو أكثر من يستشهد به المؤلفون فى المجلد الذى بين ايدينا .

ويعد جاك لاكان شخصية أكاديمية مهمة أخرى عاصرت فوكو وامتد تأثيرها إلى ما بعد البنيوية، ولجاك لاكان تأثيره الواضح على الأعمال التى يتألف منها الكتاب الذى نمهد له بهذه المقدمة. لكن مصادر التأثير متنوعة ولعل أهمها كتابات بيير بورديو الذى ما زالت المصطلحات التى نحتها مثل الارتدادية والحقل الثقافى ورأس المال الثقافى والصورة المشتركة متداولة كمصطلحات مفتاحية فى الدراسات الإنسانية المختلفة. وقد ترجمت المصطلح(١) إلى الصورة المشتركة مدركا ما فى هذه الترجمة من إشكاليات .

شاعرية السوسيولوجى

وبغض النظر عن أى اجتهاد آخر من معرب آخر، فإن ابتعاد المعنى الذى تدل عليه ترجمتى عن المعنى الطبى والنباتى والحيوانى للكلمة يثير لدىّ قدرا من القلق. لكنى اعتمدت فى هذه الترجمة على أمور منها ما جاء فى الفصل الثالث من "الأجساد الثقافية" من تعريف المصطلح بأنه المواقف والطباع والذوق الذى يتشارك فيه الأفراد المنتمون إلى عضوية حقل بعينه، فهى طباع تولدت بفعل مواقع وممارسات ومؤسسات اجتماعية معينة، وصاغت الجسد على النحو الذى يعبر عنها .

ترجمة بورديو بالغة الصعوبة، لا أقول هذا لأنى أتساءل كما تساءلت جينين فيرد لورو فى كتابها "تفكيك بورديو" إن كان بورديو يفهم بورديو، ولكن لأنى أعتبره شاعرا بقدر ما أعتبره عالما. وأنا مؤمن بأن الشعر هو ما يضيع عند الترجمة، كما قرأت ذات مرة فى واحدة من طبعات الستينيات من كتاب أكسفورد للنظم الإنكليزية. وهكذا يضيع منى الشعر فى المصطلح الذى سكه بورديو بلغته الأصلية، والذى انتقل معه إلى لغات أوروبية أخرى، وقد يأتى معرب غيرى ويبقى على المحتوى الشعرى عند معالجته للمصطلح بتعريب أكثر مهارة. لكنى قانع بما أعتبره نقلا دقيقا للدلالة العلمية للفظ.

مرة أخرى أعود إلى لورو مؤكدا أنى لا أعتبر شاعرية بورديو أداة من أدوات "إرهابه اليسارى" ولا أراه كما تراه "فنانا مزيفًا" يعالج السوسيولوجيا، من وراء أقنعة البلاغة التى تخفى عجزه. فبالنسبة إلىّ يبدو سقوط الفاصل بين الخطاب الشعرى والخطاب السوسيولوجى العلمى عند بورديو من خصائص هذا العصر، الذى دخلته الإنسانية فى الثلث الأخير من القرن الفائت .

من الجسد إلى اللاجسد

فى هذا الإطار من إسقاط الفواصل وتجاوز الحدود جاءت مناقشات الكتاب الذين اشتركوا فى وضع كتاب "الأجساد الثقافية" لقضية القضايا لديهم وهى قضية

الجسد كبنية ثقافية. وفى هذه المناقشات كان الفاصل بين "داخل" الجسد الإنسانى و"خارجه" والفاصل بين الكيان العضوى والمادة الجامدة، ضمن الفواصل التى سعت المعالجات المختلفة إلى إسقاطها وصولا، ربما، إلى نقطة قريبة من تحقق نبوءة فوكو باختفاء وشيك لمفهوم الإنسان كما نعرفه .

الإنسان كما نعرفه منذ متى؟ لكى نجيب عن هذا التساؤل لابد أن نشير إلى عدة أمور ميزت مفهوم الإنسان كما نعرفه منذ فجر الضمير، بالمفهوم الذى يشير إليه عنوان الكتاب الذى ألفه جيمس هنرى بريستيد والذى حقق رواجا واسعا بين المثقفين المصريين منذ ظهوره فى ثلاثينيات القرن الماضى، أى ميزت معرفتنا لأنفسنا ككائنات مدركة لذواتها ولمسؤوليتها عن نفسها إزاء نفسها وإزاء الآخرين. أول هذه الأمور أن الجسد الإنسانى كيان عضوى خالص؛ وثانيها الانفصال بين جسدك وبين العالم العضوى والجامد، على السواء؛ وثالث هذه الأمور أن الجسد الإنسانى ككيان عضوى يمضى منذ لحظة الميلاد، حتى وهو فى مراحل النمو، على طريق التلف الذى لا يمكن وقفه؛ ورابعها أن تكون حركة جسدك خاضعة لإرادتك أنت .

وعندما أنظر فى الاعتبار الأول الذى يصف الجسد الإنسانى بأنه كيان عضوى خالص أتذكر الممثل محمود المليجى فى فيلم "ابن الليل" فى خمسينيات القرن الماضى عندما أدى دور رجل بترت ساقه وركبت له ساق خشبية. وهى الصورة الأكثر وضوحا من أيام الصبا لكيان عضوى أضيف إليه الخشب والحديد، قبل أن أشاهد فى شوارع وسط القاهرة بائعى أوراق اليانصيب الذى ركبت لبعضهم سيقان خشبية وقبل أن ارى الأطراف الصناعية المتطورة لدى المصابين بشلل الأطفال وغيرهم.

لكن الجزء غير الحى من الجسد الحى يبقى شيئا غريبا. وقد كنت أجلس فى نهاية السبعينيات من القرن الماضى، فى مواجهة صحفى كويتى، أشاركه إخراج صفحة من جريدة كنا نعمل بها، عندما سمعت صوتا واهنا غامضا، فى هدوء الغرفة التى كنا نجلس فيها؛ ولاحظ الزميل حيرتى وأنا أجول ببصرى فى أنحاء الغرفة، باحثا عن مصدر الصوت، متسائلا عن كنهه، فقال لى: إنه منظم نبضات القلب الخاص بى .

هذا شيء جامد في صميم العضلة التي تنبع منها كل حياة. ويشير كتاب "أجساد ثقافية" في فصله السابع إلى منظم نبضات القلب، باعتباره مثالا على إمداد الجسد الانساني بعضو غير عضوي ليستعيد قدراته "الطبيعية" أو ليحسن هذه القدرات. أقرأ هذا الكلام بقدر من الرهبة ناسيا أو متناسيا أني ركبت عدسة اصطناعية لعيني اليسرى قبل أن أبدأ بترجمة هذا الكتاب .

لكن الكتاب يذكرني بذلك، وبأني فقدت جزءا من استقلالي بتحريك جسدي من خلال التدريب العسكري الذي حول السرية الأولى من حملة المؤهلات العليا بمركز تدريب الإشارة بالجبل الأحمر إلى كيان عضوي واحد، يأتمر بأمر الباشجاويش عبد العظيم في خريف ١٩٦٨؛ وهذه تجربة عرفها الجنود من فجر التاريخ وليس فقط في عصرنا هذا عصر السايبورجية التي تسقط الحواجز بين الكيان العضوي وغير العضوي، على مستوى غير مسبوق من الاتساع والتعقيد، بعمليات الجراحة التجميلية وبغيرها .

لكن تجارب فنان الاستعراض الفرنسي "ستيلارك" وتجارب فنانة البورنو الإيطالية "لولو" وتجارب أخرى مماثلة، يشير إليها الكتاب في الفصل السابع، هي التي تؤكد الاقتراب من نقطة تحول مهمة بالنسبة للجسد الإنساني، لأنها تتعلق بالتحكم في الجهاز العصبي للإنسان، من خارج الجسد وبالأدوات والوسائل الإلكترونية .

ولابد أن نربط هذا كله بالمناقشات التي دارت تحت مظلات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية حول "الآخر" وحول "الاختلاف"، وهي مناقشات شككت في شرعية ادعاءات المعرفة ونسفت أسس "السرديات الكبرى" المحيطة بها، لتصبح المعرفة ظرفية "ترتبط ارتباطا واضحا بذات من يدعيها، وهو ما يفضي إلى إضعاف الـ"أنا" الأيديولوجية القادرة على التفكير العقلاني .

إذا ربطنا هذا بـ "السايبورغ" وهو الإنسان الذي تدخل في بنائه العضوي تركيبات غير عضوية، مثل العدسة الاصطناعية في العين اليسرى لكاتب هذه السطور، ومنظم نبضات القلب في جسد صاحبه الكويتي، والتدريب العسكري في تاريخ الملايين

منا، وأجهزة غسيل الكلى التى تنقذ حياة الملايين، وأجهزة التنفس الاصطناعى، والسيليكون فى أثداء أعداد لا تحصى من النساء، وشبكات الكمبيوتر التى تربط المطارات والمصارف وبوابات الدخول والخروج إلى المساكن الخاصة والمنتجعات والمدن والدول والتوصيلات الإليكترونية ومكونة مجتمعات سايبورجية، وتلك التى تتحكم فى حركة طيار عصرى مقاتل وفى جسد رائد فضاء - إذا ربطنا بين كل هذه الأشياء وبين تراجع الأنا المفكرة والعقلانية، الذى يتفاقم وتتصاعد معدلاته منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تحت ضغوط حملات الدعاية الكونية وبرامج التوجيه المعنوى والإرشاد القومى والحشد الدينى والمذهبى التى اتخذت منحى مخيفا مع بداية الحرب الأمريكية على الإرهاب؛ فسوف نتساءل برهبة، أشد بكثير من الرهبة التى شعر بها كاتب هذه السطور وهو يصغى لهسهسة جهاز معدنى يشغل قلبا بشرى، قبل عقود: إلى أين؟ فهل من جواب ؟

مقدمة

هيلين توماس وجميلة أحمد

التصور الذى قام عليه هذا المجلد، هو أن يكون وسيلة لتضفير ثلاث شعب من البحث الاجتماعى والثقافى: تطورات النظريات المعرفية، والحركة الإثنوغرافية الطالعة، ثم – وهو المهم – التوترات المتنامية المحيطة بالجسد. فهذه الموضوعات الثلاثة تمثل فى ذاتها، حقولا محددة، لكن تراءى لنا أن هناك حاجة حقيقية لإدخالها فى حوار مباشر مع بعضها البعض.

"الجسد" هو مكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعى والثقافى. وهو جزء دائم الحضور، بدرجة تزيد أو تقل فى كل تفاعل، وقد يكون فى الحقيقة كل ما يمكننا أن نتأكد منه عندما يكون هناك تفاعل أو نكون وحدنا تماما. وهو أيضا بؤرة كثير من المحرمات والتحيزات والأحكام. وتتقرر مكانتنا فى المجتمع بالكيفية التى نحرك بها أجسادنا ونكسوها ونصونها ونهذبها ونتفاعل بها. ولأن ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية أحدثت تحولات عميقة على كل منظور نقرأ به المشهد الثقافى الغربى ونفهمه، فقد انفجرت كتلة الكتابة عن الجسد وهى تحاول أن تجارى هذه التحولات.

وباعتباره موضوعا لكثير من الجدل، أصبح الجسد مركزا للأعمال التى تعالج موضوعات متباينة، تشمل النوع والعرق والهوية والعلم والتكنولوجيا وما إلى ذلك، لكن هذه الأعمال تطورت بشكل نظرى إلى حد كبير، وأهملت ما هو تجريبى وإمبيريقى. ورغم أن هذا كان موضوع ملاحظات متكررة، فإنه لم يعالج بالشكل الكافى.

وتبقى إشارة شيلنغ (١٩٩٣) إلى الجسد المراوغ والمتلاشى، إشارة ذات مغزى ليومنا هذا. وانطلاقا من نظرية دوغلاس عن "الجسدين" (١٩٧٣) بدأت التنميطات تزيد أعدادها ويتسع نطاقها وشملت الأنماط نماذج نظرية ومادية للجسد (تيرنر١٩٨٤) وأجسادا بدنية واتصالية واستهلاكية وطبية، وأجسادا فردية واجتماعية (أونيل ١٩٨٥؛ تيرنر١٩٩١) وأجسادا مُطببَة ومجنَّسة ومهذبة ومتحدثة (فرانك١٩٩٠) ورغم أن هذه الوفرة فى الوظائف والأدوار الممكنة للجسد يمكن النظر إليها كإشارة إلى انشغال متزايد بالجسد، فإن شيلنغ يدفع بأن عدد النماذج الموضعة يكشف فى الحقيقة عن "الصعوبات التى عاناها علماء الاجتماع فى تحديد المقصود بالجسد، تحديدا دقيقا" (١٩٩٣: ٣٩) وبالمثل، فان فرانك يذهب إلى أن هذه التصنيفات للجسد تستخدم لخدمة أجندات أكاديمية ولا تقترب بنا على الإطلاق من فهم ماديات الجسد: "ففى هذا كله ينسل الجسد مبتعدا، ضائعا فى الممارسات الاجتماعية التى يتأسس عليها تصرفنا به وفهمنا له" (١٩٩٠: ١٦٠).

ومع اقترابنا من مرحلة تصبح فيها المناقشات حول السايبورغ والأجساد الافتراضية جزءا متناميا من "حياتنا اليومية" فمن المهم، على نحو خاص، أن يفحص مغزى الذات المجسدة وإشكالياتها على أساس إمبيريقى. ويتعين على الاهتمام بالجسد أن يتضمن اهتمامات أواخر القرن العشرين التى نشأت عنها هذه الأصوات المختلفة. وجنبا إلى جنب مع السياسات المتغيرة حول الهوية والاختلاف، جاء نمو الثقافة الجماهيرية، واستاطيقيات الجسد فى الثقافة الاستهلاكية والتنامى السريع للتكنولوجيا و"نوبات الفزع الأخلاقى" المرتبطة بظهور فيروس نقص المناعة والإيدز والاهتمام بالبيئة والتلوث أو السياسات الحيوية.

وطور علم الاجتماع كثيرا من نظريات الجسد، وقدم علم الإنسان كثيرا من دراسات الحالة عن الجسد فى المجتمعات المختلفة: ويسعى هذا المجلد إلى التوليف بين هذين المقتربين. وهكذا يعالج هذا المجلد أحدث الأعمال فى الدراسات الثقافية التى

نأت عن التركيز على النظرية، واقتربت من التركيز الإمبيريقى على الجسد فى إطار ثقافى. ويضمن التركيز على المنهج الاشتباك مع الجسد والإبقاء عليه حاضرا بقوة، من بداية المناقشات إلى نهايتها. وقد كان هذا المقترب مفتقدا بشكل مؤلم فى كثير من الأدبيات المتوفرة، لكنه يتنامى الآن عبر عدد من الحقول الأكاديمية التى تشتبك مع القضايا الرئيسية للجسد والإثنوغرافيا.

وقد أنجز الكثير من الأعمال عن الإثنوغرافيا انثروبولوجيون لهم تواجداً تقليدياً فى الميدان "يفوق تواجد علم الاجتماع بشكل ملحوظ. وهذا الارتباط العضوى فى الفضاءات التى تتحرك فيها أجساد أخرى، وتخلق بيئاتها، هو الذى يطرح الإثنوغرافيا كمصدر منطقى يمكن التنقيب فيه عند البحث فى قضايا الجسد. فجسد الباحث غارق فى حقله، وهو فى الوقت ذاته، خارج البحث (بسبب غرابته وافتقاده المعرفة). وإذا أمكن التعرف على هذا التناقض وفحصه، بشكل ارتدادى، فسوف يتيسر إبراز المزيد من القضايا الجديدة إلى السطح بأكثر مما يتولد عن منهج أكثر انضباطا، مثل الاستجواب الثابت.

وبالمثل فقد كان بين الدوافع لإنجاز هذا المجلد الرغبة فى التعرف على الاستخدامات المتباينة للمنهج الإثنوغرافى والاشتباك معها، عبر العديد من التخصصات والاهتمامات البحثية. ويطرح المساهمون فى هذا المجلد عديدا من زوايا الرؤية والاهتمامات التى ترتبط بتخصصاتهم على ما فى المنهج الإثنوغرافى من مشكلات وامتيازات. وهكذا توفر هنا عمل إمبيريقى قيّم حول الجسد، إلى جانب رؤى ابتكارية وثاقبة حول ما يمكن أن تمنحنا إياه الإثنوغرافيا.

ويمكن أن تبالغ التقارير الأنثروبولوجية عن الاثنوغرافيا فى الاهتمام بتفصيلات الثقافة محل الدراسة، وهكذا فإنها لا تطور المدلولات المنهجية لعملها فى كل الحالات. وبالمقابل، يبقى الاستكشاف النظرى للمنهج اهتماما دائم الحضور لدى علماء الاجتماع الذين يهملون أحيانا الدراسات الإمبيريقية للجسد. وبالربط بين هذين

المقتربين المختلفين قد يكون مفيدا أن نبدأ بعرض غير تفصيلى للأرضية النظرية والثقافية التى تمت تغطيتها والتعرف عليها عبر الحدود الفاصلة بين التخصصات العلمية[١].

شئون جسدية

يمثل الجسد تقليديا، حضورا هامشيا فى علم الاجتماع، بسبب الثنائيات الديكارتية التى انغرست عميقا فى الصياغات المبكرة لهذا التخصص. وتتضافر كل المقابلات الأساسية عن الرجل/المرأة، العام/ الخاص والطبيعة / الثقافة لوضع الجسد فى موضع التعارض مع عقلانية العقل. وقد أوضح تيرنر (١٩٩١) كيف أن المنظرين الكلاسيكيين، من أمثال كاركس وفيبر ودوركايم وسيميل، الذين أرسوا الأسس المبكرة لعلم الاجتماع، كانوا معنيين بفهم الوجه الصناعى العام للمجتمع، لكى يتيسر لهم أن يحللوا وينقدوا انساق النظام الاجتماعى. وبالتالى فقد وقع إهمال للعناصر المقابلة لتلك المقولات إبان صياغة النظرية الاجتماعية. ولقى الجسد اهتماما بالغا من جانب الداروينيين والداروينيين الجدد الذين مزجوا نظرية التطور بالاتجاهات البيولوجية الطالعة؛ ورغم ذلك فقد واصلوا وضع الجسد "خارج" الثقافة.

وبدأ التحدى الجاد لجدل الطبيعة/ الثقافة[٢] فى المناخ الثقافى الاجتماعى الراديكالى للسنوات الأخيرة من القرن العشرين. وطورت مارى دوغلاس (١٩٧٠؛١٩٧٣؛١٩٧٥) تحليلاً سعى إلى الإفلات من ارتباط الجسد مع "القذارة" و"الحيوانية". ودفعت بأن هذا النوع من الارتباط لا يقوم على شروط حقيقية، بل على المغزى الاجتماعى الذى يفرضه الخطاب المهيمن.

وأشارت دوغلاس إلى أن القضية ليست القذارة الفعلية بل هى "مسألة اضطراب" مرتبط بالجسد يدفعه إلى تجاوز الحدود الثقافية. وأنشأت نظرية بديلة عن "الجسدين"

(جسم مادى وآخر اجتماعى) كوسيلة لتقويم رمزية الجسد كحامل مادى واجتماعى للمعنى فى كل الثقافات. ورغم أن دوغلاس تبدأ من إيمان إبستمولوجى(معرفى- المترجم) بـ "الجسد الطبيعى" فإن عملها مثّل اختراقا فى فهم المغزى الخطير للجسد فى أى مجتمع. وهكذا فإن جدل الطبيعة/ الثقافة تم الدفع به ليقترب من منطقة القبول ولم يعد يستخدم لإقصاء تحليل الجسد وحده، كما هو فى ثقافات أخرى.

وفى مناخ التحول ذاته بدأت الحركة النسوية توليد نظريات جديدة عن الجسد تحدّت هى الأخرى المركز غير المتساوى الذى عانى منه كل من "الجسد" و"الأنثى". بدأت داعيات النسوية يتحدين المدلولات الاجتماعية التى ألصقت ببيولوجيا الأجساد والتى أسفرت عن قبول عام لفكرة أن الجسد الأنثوى كيان أضعف وغير منطقى، بالمقارنة إلى جسد الذكر القوى والمسموح له بالتفاعل الاجتماعى غير المقيد فى أى موقف (وأفضل مثال على ذلك مؤلف جيرمين غريد البالغ التأثير "الخصى المؤنث"، ١٩٧٠) وما أن بدأ هذا الصرح التراتبى ينهار حتى بدأت"الحقائق" تفقد قيمتها. وهكذا بدأت قضايا النوع والجنس تفقد الوضوح الذى كان يميز حدودها المحكمة القديمة، وبدلا من ذلك بدأ النظر إليها باعتبارها "حقائق" ملفقة. وتعين على النظريات حول الجسد التى نشأت عن مقتربات بنيوية اجتماعية (النسوية الماركسية أو الاشتراكية) أو تأصيلية (النسوية الراديكالية التى تعتبر البيولوجيا قدرا) أن تعترف بأن الجسد موقع أساسى فى الصراع السياسى. ويكتب بورديو (١٩٩٣) أن هذه كانت نقطة تحول مهمة، وأن موروث الحركات الاجتماعية للستينيات (كل من القوة السوداء وتحرير المرأة) كان يمثل "يقظة الوعى بالجسد باعتباره (أداة للقوة). (المرجع السابق:١٦).

وساهمت أعمال فوكو حول تحليل الخطاب والجسد كبنية لعلاقات القوة فى المجتمع هى الأخرى، فى تنامى المقتربات اللاتأسيسية واللاتأصيلية للجسد وأثرت فيها. وأسفر تفسيره لعلاقات القوة التى تضبط الجسد عن عديد من الاشتباكات النسوية مع المضامين السياسية لنظريته. وبيّن تسييسه للمؤسسات العامة كيف تنشأ

التفاوتات الاجتماعية، وكيف يتم الإبقاء عليها وكيف أنها -بالتالى- مصطنعة. وطور فوكو أعمال سارتر المتعلقة بالتحديق ودفع بأن إمكانية أن تكون موضع رقابة "عين" مجهولة وكلية الحضور يجعل الحضور الفعلى لهذه القوة غير ضرورى -تقريبا- لعملية التهذيب. وهكذا فهو يرى أن التحديق مكون للفرد وأن: الجسد المجنَّس يتعين فهمه، لا باعتباره مجرد هدف أولى لتقنيات السلطة التهذيبية، ولكن باعتباره -أيضا- النقطة التى يجرى عندها مقاومة هذه التقنيات وإفشالها. (ماكناى ١٩٧٢ : ٣٩).

لكن مناقشته للمقاومة كما تجسدها " تقنيات الذات" تحافظ على ثنائية الجسد والنفس، وتعتبر الجسد تجليا أو محصلة لمركز الذات فى إطار الخطاب السائد ولا يساعد التصور الموحد لدى فوكو عن "الجسد كبنية اجتماعية" على تأمل الذوات المجسدة التى تتألف منها بيئة كهذه والتى تبقى غير موحدة (مصنفة عرقيا/ نوعيا/ طبقيا، وما إلى ذلك، على نحو متباين) ويقرر تيرنر (١٩٩٤) أن تصورا ذا مغزى فى تحليل فوكو يتمثل فى إنكار "آنية الخبرة الحسية الشخصية للتجسد المتضمنة فى فكرة جسدى" (المرجع السابق : ٢٤٥). وقد لا يدهش أحد، إذن، أنه عندما بدأ العمل يركز، بالنهاية، على الجسد المادى المختبر، فقد كان مصدره، إلى حد كبير، أولئك الذين تميزت أجسادهم بالاختلاف.

وقد ساعدت على إطلاق المناقشات التى تحيط بـ "الآخر" وبـ "الاختلاف" الثقافة الأكاديمية المعاصرة لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. فثقافة كهذه تضع شرعية ادعاء المعرفة موضع التساؤل، وبهذ فهى تسقط فكرة "السردية الكبرى" التى ميزت كثيرا من الادعاءات السالفة بالمعرفة. ومن أهم نتائج ما بعد الحداثة مفهوم "المعارف الظرفية" التى تحول دون أن تكتسب المقولات إطارا مرجعيا معمم وتجعل من الضرورى تحديد موقعها الصريح باعتبارها وجهات نظر محددة منسوبة لطرف معين (هاراواى ١٩٩١). وعند جاى (١٩٨٦) إشارة إلى أن هذا له دلالاته بخصوص سياسات الهوية،

إذ أن أل "أنا" الأيديولوجية القادرة على التفكير العقلانى المسؤولة عن التنوير، كانت مفهوما معتمدا على التحديق الإجمالى. أما ادعاءات المعرفة الأحدث فتتميز بانفتاح، بعد أن أقل عدد المقولات المطلقة التى يمكن إعلانها. وفى المناخ الثقافى المعاصر (الذى يتميز ما يقابله فى الثقافة الشعبية بالاستقامة السياسية) يصبح من الصعب ادعاء معرفة "الحقيقة". وبدأ هذا يخلق الفرص لأولئك الذين كانوا -فيما مضى- موضوعات "التحديق" ليبدأوا بالكلام.

ويوافق الكثير من نظريات الاختلاف ما بعد الكولونيالية والنسوية على أن العلاقة بين السلطة والمعرفة تعمل على إعادة إنتاج الخطاب السائد داخل العلوم الاجتماعية (لمزيد من الأمثلة أنظر لينئن وهوتيفورد ١٩٩٤).

ويذهب بيتمان إلى أننا لا نستطيع إلا أن نبلغ تمثيلات الحقائق، لكى نقارن ونفهم "الاختلافات فى أوضاع الذوات العارفة بالنظر إلى تاريخية العلاقات المترابطة للسيطرة والاعتراض (١٩٩٤ : ١٩٠) ولا يقتصر هذا الموقف على الاعتراف بتعددية الخبرات والتمثيلات للوقائع، بل هو يعترف أيضا بأن هذه الصور قد تتضارب مع بعضها البعض، دون أن تتضاءل صدقيتها. وبدلا من ذلك، يتعين أن يكون الإطار الإبستمولوجى أو المنهجى قادر على استيعاب هذه الأصوات المختلفة وإكسابها مغزى.

وقد أثارت خطابات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية تساؤلات فى كافة العلوم الاجتماعية، لم يكن ممكنا تفاديها، وجعلت من الضرورى -بشكل خاص- مساءلة البحث الكمى، فالطريقة التى تدوى بها القصة تنال من الاهتمام الآن مقدارا مكافئا لما تناله القصة ذاتها. وهذا قرب بين قضايا مشتركة عبر التخصصات، وأطلق نوعا من الحوار لم يكن موجودا فى السابق بين علم الاجتماع وعلم الإنسان، على سبيل المثال. فالتساؤل حول أسبقية النص والتحول باتجاه عمل أكثر إمبيريقية أعليا مكانة الإثنوغرافيا واستخداماتها، بعد أن كانت الإثنوغرافيا المنهج المركزى لعلم

الإنسان. وأدى تضافر التعتيم على الحدود الفاصلة بين التخصصات و"النقلة الثقافية التى لونت أجندات البحث الاجتماعى المعاصر" إلى اتجاه متنام إلى البحث الإثنوغرافى النوعى فى كل من علم الاجتماع (دنزن ١٩٩٧ ؛ سيل ١٩٩٩) والدراسات الثقافية (ماكغوين ١٩٩٧ ؛ ماكروبى ١٩٩٧).

لكن هذا التطور المعرفى جوبه بالتحدى. فقد ذهب البعض إلى أنه حين تم التخلص من "النظرة من اللامكان" بطابعها الكونى فإن "النظرة من كل مكان "قد تحل فى الحقيقة، محل الموضوعية بدرجة مرضية على نحو مماثل من الذاتية (بورديو ١٩٩٠، هاراواى ١٩٨٨). والمهم هو تحديد ظرف البحث والباحث لتجنب التمثيل المتباعد بـ "الآخر". ويصدق هذا القول -بشكل خاص- عند تفحص الجسد. فلكى يحدث الاشتباك مع الجسد، يجب التيقن من أن الباحثين منخرطون فى عملية البحث عن مغزى، وأن العملية لن تسفر إلا عن صورة واحدة لمغاز كثيرة ممكنة لأجساد ثقافية.

وضعت الأوراق التى يضمها هذا المجلد فى أعقاب هذه التحولات الثقافية والأكاديمية؛ لكن قوة المجلد ورؤيته تنبعان من أن الأوراق تعكس هذه التحولات بوضوح. فموضوعات الإثنوغرافيا والجسد والنظرية تم الجمع بينها. وبهذه الطريقة يتم الكشف عن اتجاهات وإمكانيات جديدة والاشتغال عليها. وهذه الصلات التى أعيد تأسيسها ليست ثابتة والهدف -فى الحقيقة- هو الحؤول دون أن يتحجر مغزاها فى خطاب أو فى تخصص. وهكذا يتعين أن تقرأ الأوراق باعتبارها قراءات متصلة حول الموضوعات الرئيسية، يقصد أن يخاطب بعضها بعضا وأن يعبر الخطاب مابينها من حدود فاصلة.

وتنقسم هذه المجموعة إلى ثلاثة أجزاء منفصلة: الإثنوغرافيا، والنظرية، والنظرية والإثنوغرافيا. ولم يكن هذا التقسيم بنية تعسفية صرفه. فقد بدا لنا أن بعض الأوراق كانت موجهة نحو "عمل" بحث على الجسد، فى حين كانت أبحاث أخرى تركز أكثر على القضايا النظرية، أو كانت تعطى وزنا مكافئا للنظرية ولعمل البحث. لكن، وكما

سيتضح عند قراءة الفصول، فهناك مناطق مشتركة بين الأوراق فى الأقسام المختلفة، كما أن الأوراق داخل القسم الواحد تتمايز بالاختلافات. ولا يجب أن يكون هذا مبعث دهشة على الإطلاق، بالنظر إلى تنوع الموضوعات التى غطتها المجموعة وتباين الأسس التخصصية التى ينطلق منها المؤلفون، وإن لم يحصروا أنفسهم داخلها فى كل الأحوال. ولا يقصد بهذه المقدمة للجزء الأول ومقدمتى الجزأين الثانى والثالث أن تؤمن موجزا تفصيليا للأوراق التى تأتى بعدها. فهدفنا هو رسم إحداثيات موضوعات واهتمامات مشتركة بعينها، داخل قسم ما، وكذلك الاختلافات بين الأوراق. وبمعنى ما، فنحن نسعى إلى تأمين ممر عبر الكتاب ونقيم الصلات بين الأوراق، وهو أمر من الواضح أنه غير ممكن لكل مؤلف على حدة. ونحب أن نؤكد على أن مناقشتنا التمهيدية ليست بديلا عن قراءة "الشىء الحقيقى". فليس بوسعنا أن نتطلع إلى نقل دقائق المعالجات وعمق الرؤى التى اشتملت عليها كل ورقة من أوراق هذه المجموعة. وقراءتنا لهذه الأوراق هى مجرد "استنطاق" قد يكون مكافئا لذلك الذى يتوصل إليه أى قارىء مطلع أو لا يكون.

الجزء الأول

تستخدم الأوراق فى الجزء الأول مقترب "دراسة الحالة" لتبين كيف أن الجسد يحمل علامة الثقافة، كما أنه يتحدث عن الممارسة الثقافية والذات والتاريخ، ويتحدث إليها. والأوراق تضع الجوانب المتباينة للأجساد الثقافية المطروحة للمناقشة فى بؤرة إمبيريقية. ومؤلفو الأوراق مشغولون بـ "عمل" بحث إثنوغرافى أو نوعى. فـ "حكايا الجسد" التى تروى هنا تكشف عن هموم تتعلق بالهوية والاختلاف، وتلامس القضايا الشائكة للعرق والطبقة والذكورة والجنوسة والعمر والاكتهال والسرديات، ليست خطية (ليست لها بالضرورة بدايات أو نهايات) وتنطوى على تناقضات، والمؤلفون حريصون على الاهتمام بأصوات هؤلاء الأفراد أو المجموعات ممن لا مكان لهم، عموما،

فى الأبحاث: الطبقة العاملة البيضاء فى الحى العشوائى فى دراسة باك؛ عارضى الأزياء فى مشروع إنتويسل: الأطفال فى بحث على الراقصات المكتهلات فى دراسة الحالة عند وينرايت وتيرنر. ولا يعنى هذا أن المؤلفين يتجاهلون الاعتبارات النظرية. وبالأحرى فإن دراسات الحالة فى هذا القسم، كما سيتضح عند قراءة الفصول، تستفيد من عديد من المقتربات النظرية المعاصرة. ويشير كل مؤلف إلى المنظرين الاجتماعيين والثقافيين اللذين يعتبران أن أعمالهما كان لها تأثير على بروز الجسد كموضوع وكمورد دراسى فى السنوات الأخيرة، وخاصة ميشيل فوكو (باك؛ إنتويسل؛ على) وبيير بورديو (تيرنر ويندايت ومين لوبنتى (باك).

ويبدأ هذا القسم الأول بورقة وضعها ليس باك، عنوانها "نقوش الحب" تشد الانتباه إلى نقوش الجسد فى شكل الوشم و"القصص" التى ترويها. وبالنسبة لباك، فإن فعل الوشم هو تجربة بدنية. ولا يركز باك على الصحوة المبهرة لأعمال الوشم البدائية الجديدة فى إطار الثقافة الاستهلاكية، وهو ما أصبح تعبيرا عن الموضة ومحل اهتمام أكاديمى بالغ فى السنوات الأخيرة. وبالأحرى فالفصل الذى يقدمه يعالج تقليدا من تقاليد الوشم أكثر عرضة للتجاهل من جانب الثقافة الغربية، وهو تقليد يظهر تاريخه أنه يحمل علامات الطبقة والاختلاف ويمكن النظر إليه باعتباره" جاذبا للانتباه ومنفرا" فى آن.

ويبدأ الفصل باستكشاف تنويعة من الطرائف التى استخدم بها الوشم للنقش على الجسد فى الثقافة الغربية: من بحار عجوز يروى وشمه حياة ارتحال، إلى مذنبى العهد الاستعمارى الذين وصموا كنوع من العقاب وكعلامة مرئية على ما ارتكبوا من أخطاء، إلى سجناء معاصرين يصمون أنفسهم، ويضعون علامات هواياتهم واختلافهم بوجه سلطات السجن التى تحظر الوشم. وتركز الورقة على أفراد ينتمون لمجتمعات الطبقة العاملة البيضاء فى جنوب شرق لندن نقش الوشم على أجسادهم. ويتخذ التعبير أشكالا كثيرة بخلاف الألفاظ. وفى هذه الحالة فهو يتجسد عبر العلامات التى صنعت بالوشم على الجسد. وهكذا، فقصص هؤلاء الأفراد لن تسمع عبر أصواتهم.

وبالأحرى، فهى تحكى عن الوشم الذى يمثل نقوش "الحب". ووفقا لـ "باك" فإن هذا الحب "غير تخاطبى" أى أنه حب لا يصرح باسمه من فوق الأسطح، بل هو مكتوب على الجسد وفى الجسد، بالوشم: تعبير المشجع عن حبه لفريق ولمنطقة، تعبير أب عن حبه لأطفاله، عن حب حفيدة للآباء ولماضيها الأسرى، عن حب ابن أكبر لأبيه. وتروى هذه القصص عبر مجموعة من صور هؤلاء الأفراد يعرضون ما حفروه على أجسادهم التقطها المصور بول هاليداى وواقعيتها تتسم بالبساطة غير الاستعراضية، وإن كانت ملهمة فى جمالياتها. وربما كان أفضل وصف لهذا الفصل، هو أنه يعمل فى إطار إثنوغرافيا بصرية. وتظهر دراسة باك الفوتوغرافية كيف أن الوشم ليس مجرد علامة على الجسد الفرد معبرة عن الذات، بل هو يتحدث بالمعنى المجازى عن "ماض وحاضر ومكان: وهنا محاولة لانتزاع الرؤية من قبضة التحديق المهيمن، الذى حول رعاياه -تقليديا- إلى سلع وأغراض، ولإعادتها إلى الفرد الذى تم تصويره فوتوغرافيا."

وتعالج جوان إنتويسل، فى الفصل الثانى، الذكورات المعاصرة المتحولة" عن دراسة إثنوغرافية لعارضى الأزياء، وتبين إنتويسل كيف أن الجسد الذكورى يصبح فى هذه المساحة المهنية التى تتسع، شيئا" يتعين النظر إليه" واشتهاؤه. فجسد العارض ليس الجسد "الفاعل" الذى تتصوره التقاليد، بل هو جسد " يبرز للعيان" ليكون موضع رصد واشتهاء، وهو ما يخلق بدوره سلسلة من التوترات والتناقضات التى تتعلق بالكيفية التى يؤدى بها أو "يفعل" بها هؤلاء العارضون الذكورة. وتسعى إنتويسل للانتقال باكتشافات جوديث بتلر (١٩٩٠) النظرية عن النوع كأداء إلى حيث تصبح تدبرا فى طرائف إعادة إنتاج النوع والتفاوض حوله فى نطاق الممارسات اليومية المجسدة لعارضين فى دراستها. وشملت دراسة إنتويسل ملاحظة تشاركية فى وكالة للعارضين واستجوابات معمقة لعارضى أزياء و"لوكلائهم".

وتدرس إنتويسل المتطلبات الجسدية التى يجب أن تتوفر لدى عارض الأزياء فى بريطانيا لكى ينجح: فعلى غرار الإناث فى مهنته يتعين أن يكون أطول وأنحف وأقل سمنة من الأغلبية الساحقة من الناس " العاديين". وفى الوقت ذاته، فهى تبين كيف يدمر العارضون طابعهم الجنسى الذكورى فى مكان العمل الذى يبدو أنه خاضع

لسيطرة المثليين أو مزدوجي النوع من الرجال، حيث يتشيئون بقوة "التحديق المثلي" عبر سلسلة من الحركات والاستراتيجيات. وبفحص" الاستراتيجيات السردية للتجسد" تدفع إنتويسل بأن العارضين يتعين عليهم أن يتفاوضوا حول أعراض جسدية، كانت تدخل تقليديا في نطاق أنثوي و"شاذ". ولا يخلو هذا من مشكلات وتناقضات. وطبقا لإنتويسل فإن عروض الأزياء الذكورية يمكن النظر إليها على أنها تدمر وتعزز، في آن معا، اقتصاد الجنس المغاير.

وفي الفصل الثالث ينتقل التركيز من الذكورة والجنس المغاير إلى الأطفال وتصوراتهم عن "العرق" و "العرقية". وتستند ورقة سوكي على إلى مشروع إثنوغرافي أكبر فحص" تكون هويات مختلطة الأعراق لدى الأطفال". وتبدأ بفرضية أن "العرق" بالضرورة "يعاش ويختبر عبر الجسد" وهي تستكشف هنا المناهج التي يبحر بها الأطفال الصغار، بين الثامنة والحادية عشرة، في مناطق متعددة الاثنية، وأخرى يغلب عليها البيض، عبر "التعريف" الذي يخضعون له هم وآخرون، من خلال طرق "قراءتهم" الأجساد. وهذا يعني أنها معنية بعمليات استخلاص المعنى عند الأطفال وممارسات التفاوض في عالمهم المعيش. وفيما مثل الأطفال موضوعا رئيسيا للبحث التربوي، فإن أصواتهم لم تكن موردا مهما في هذا الحقل. ونتيجة لذلك فإن الأطفال يُروْن ولا يُسمعون. ويعامل الأطفال في هذا الفصل، على أية حال، كمادة للمعرفة.

وتدور المناقشة على خلفية من المقتربات النظرية الحديثة للعرق سادت "البيئة المصغرة للمدارس" في المحيط البريطاني. ورغم أن الأطفال في الدراسة كانوا يتعلمون قراءة العرق داخل بيئة المدرسة وخارجها، فقد وجدت سوكي على أن معرفة التربويين بما لدى الأطفال من تصورات عن الأمور المتصلة بالعرق، هي معرفة محدودة. وكشف بحث سوكي على عن أن فهم الأطفال للعرق وللعنصرية تأثر بمحل الإقامة، وبالتالي فإن "المحلية" أصبحت في بؤرة الاهتمام، وكانت الأجساد بدورها مهمة في فهم الأطفال لـ "العرق" الذي ربطوه بـ "لون الجلد". ورغم المحاولات الأخيرة في الأوساط

الأكاديمية لتفكيك بنية "العرق" فإن كلام الأطفال أثبت أن العرق لايزال أمرا مهما. ورغم أن الجلد كان علامة هوية واختلاف، فإن الأطفال لم يروا فى ذلك الاختلاف إلا "أمرا سطحيا". وترى سوكى على: أنه على الرغم من أن "العرق" مهم فهو أيضا "غير خطير". وتبين سوكى على، بالاستناد إلى ما كشفت عنه بتلر، أن الأطفال لم يكونوا بالضرورة "يثبتون" الناس فى إطار عرقى على أساس الجلد، بل كانوا يحتاجون -فى الغالب - إلى الحصول على تفاصيل إضافية من التاريخ الشخصى ليستوعبوا "العرق". وكما هو الحال فى الفصلين السابقين، فإن بحث سوكى على يثير التساؤلات والشكوك حول السرديات المسيطرة المرتبطة بالموضوع.

وتسعى الورقة الأخيرة فى هذا القسم إلى انتزاع مساحة لتطوير مقترب سوسيولوجى لدراسة الباليه الكلاسيكى بإقامة علاقة "منتجة" بين سوسيولوجيا الجسد و"مركزية التجسد" فى الرقص. وتقوم ورقة ستيفن وينرايت وبرايان تيرنر على مادة تحصلت بالاستجوابات فى دراسة حديثة، قاما بها للباليه الملكى فى لندن، كانت تشمل ملاحظة تشاركية واستجوابات إثنوغرافية. وشأنهما شأن باك وإنتويسل وعلى، فإن وينرايت وتيرنر يبديان اهتماما كبيرا بأصوات الأطراف التى غطتها دراستهما ممن كانوا راقصين سابقين فى الباليه الملكى وهم الآن" مدرسون وإداريون وراقصون (مشخصون)" فى الفرقة. ولابد من الإشارة إلى أن الراقصين، مثل الأطفال، غالبا ما يُرَوْن أكثر ما يُسمعون. ويركز الفصل على" تصورات الراقصين السابقين حول أجسادهم" وخبراتهم وفهمهم للإصابة والاكتهال والتقاعد. وشأن الرياضيين (وعارضى الأزياء) فللراقصين المحترفين مسيرة مهنية قصيرة نسبيا. وعندما يكون معظم المهنيين الآخرين لايزالون يتسلقون السلم الوظيفى، فإن راقصى الباليه يجدون أنفسهم مجبرين على التفكير فى التخلى عن مهنتهم، لأنهم قد لا يكونون قادرين على الأداء بما يناسب المتطلبات الفنية المتزايدة المتعلقة بالشكل.

ويستند وينرايت وتيرنر إلى بنى بيير بورديو الجسدية مثل "الأعراض" و "رأس المال" و"المجال" لفحص خبرات الراقصين الفردية عن التجسد" فى محل عملهم والطرق

التى شكل بها العالم الاجتماعى للباليه أجساد الراقصين. ويضرب فهم الراقص المحترف للهوية بجذره فى جسده أو جسدها، وهو الجسد الذى يجب الاشتغال عليه بدرجة غير عادية، يوما بعد يوم. لكن راقصى الباليه، كما تبين الدراسة، لا يفكرون عادة حول كيفية "الأداء" فى رقصة باليه، لكن التقنية تترك طابعها العميق على أجسادهم على مر السنوات، حتى يؤخذ على أنه "طبيعى". وهذا الأمر المسلم به "يختل" أو يطفو على سطح الوعى مع الإصابة أو الاكتهال. وتجربة الراقصين فى بلوغ حدود الجسد المادى مع الإصابة أو الاكتهال، تمثل برأى وينرايت وتيرنر، تحديا "للمقتربات" البنيوية الاجتماعية المتطرفة إزاء الجسد، من حيث أنها تثبت أن الحياة، وهى البعيدة كل البعد عن أن تكون بنية اجتماعية" لها فعلها المعاكس لادعاءاتنا بخصوصها" أى أن الجسد المادى يكتهل وتأتى لحظة يعجز فيها الأفراد عن آداء المهام البدنية التى كانت فى وقت من الأوقات، تأتى بشكل "طبيعى" بالنسبة إليهم. وبالنسبة للراقصين المحترفين، على وجه التخصيص، فهذا يعنى أن مسيرتهم المهنية انتهت فى وقت مبكر، وأن عليهم أن يعيدوا التفاوض حول علاقتهم بأجسادهم وأن يتخذوا قرارات حول إعادة اختراع ذواتهم داخل "أسرة" الفرقة أو خارجها.

الجزء الثانى

وإذا كانت الأوراق فى الجزء الأول يغلب عليها الاهتمام بأن "تفعل" البحث المتعلق بالجسد، فإن الفصول الأربعة فى الجزء الثانى تتوجه باهتمامها إلى القضايا النظرية التى تحيط بالجسد فى الثقافة. ويستكشف المؤلفون فى هذا القسم مادة مختلفة وينطلقون من خلفيات تخصصية مختلفة، ورغم ذلك، فهناك نقاط تماس من حيث الموضوعات وجميع الأوراق (نيس وثريفت وشبرد ومارتن) تبدى اهتماما نقديا بالتطورات الجديدة فى الأوساط الأكاديمية أو بالثقافات الجديدة التى كان لها تأثيرها على طرائق فهمنا "الجسد" وإعطائه مغزى. ويستخدم المؤلفون لشرح حججهم

أو لتعزيزها أمثلة متنوعة. وتعالج ورقات ثلاث التحولات الأخيرة فى الفكر الثقافى حول علاقة "الثقافة" مع "الطبيعة" (ثريفت، شبرد، مارتن) وفكرة ممارسة الأداء فى علاقتها بالجسد، هى موضوع لثلاثة فصول (نيس، ثريفت، شبرد) وكما أشرنا من قبل، فإن نصنا التمهيدى لا يمكن أن يتطلع إلى الكشف عن الموارد والتداعيات والكشوف والعمق التفسيرى الذى يمكن أن يجده القارئ فى الأوراق التالية. وكما يقول المثال "فلن تقدّر البودنغ إلا عندما تأكله"

وقد احتوت ورقة وينرايت وتيرنر حول سوسيولوجيا الراقص والجسد، فى الفصل السابق، نقداً ضمنيا للمقتربات ما بعد الحداثية المعاصرة فى دراسات الرقص، والتى ترى فى الرقص "نصا" يترتب عليه إهمال أو استبعاد البدنى. وفى الفصل الأول من الجزء الثانى "أن يكون جسدا على نحو ثقافى" تصوغ سالى نيس نقدها لدراسات الرقص بصوت نظرى أكثر اكتمالا. وتحدد نيس موقع معالجتها بربطها بالمقتربات الثقافية وعبر الثقافية لإثنوغرافيا الرقص.

وتمنح دراسة الرقص دارسى حركة الجسد الإنسانى موقعا مهما لتوليد المعانى والمفهومات الثقافية. وقد شهدت السنوات العشر الأخيرة -أو ما يقارب ذلك، على ما يعتقده بعض الدارسين- تحولا فى منظومة المقتربات الثقافية للرقص. وبالنتيجة فإن ورقة نيس تسعى إلى فحص هذا الزعم. وهى تشير إلى تأثير النظرية الفلسفية الفينومينولوجية التى تركز على "الأجهزة" و "التجسيد" على هذا التحول فى المنظومة. وسوف نتذكر أن عديدا من دراسات الحالة فى الجزء الأول أحالت، هى الأخرى، إلى هذين المفهومين. وتلاحظ نيس أن الفينومينولوجية (الظاهراتية-المترجم) الفلسفية تستبعد المجال الثقافى من تحليلها لكى "تتأمل الجسد المعيش بأسلوب لا تشوبه شائبة". ولأن المنهج الفينومينولوجى يسعى إلى "استبعاد" الثقافى من التحليل، فإن نيس تشير إلى أن دعاة البحث المجسد فى الرقص قد تواجههم بعض الإشكالات فيما يخص "الثقافى" إن شخصوا التحول باتجاه النموذج التشاركى على أساس أنه تحول إلى الفينومينولوجية.

وإذ تأخذ نيس هذه القضايا فى اعتبارها، فإنها تفحص أمثلة على المقتربات الثقافية للرقص من طرفى الطيف "الرصدى - التشاركى": من الرصد "المتطرف" (غير المتجسد) إلى المشاركة "الكلية" (المجسدة). وهى تقارن أيضا هذين الطرفين مع أمثلة من "منتصف الطيف" وتقابل بينها.

وبتحليل وصف الحركات الواردة فى الأمثلة، تذهب نيس إلى تحول المنظومة التحليلية من نموذج يقوم على الرصد، إلى مقترب مجسد يقوم على المشاركة لا يولد "بالضرورة" معرفة أوفهما جديدين. والحقيقة أنه يمكن للبحث التشاركى -كما تبين نيس- أن يفضى إلى المزيد من الرصد (عبر التحليل التفصيلى للحركة، على سبيل المثال، وليس إلى التقليل منه، ورغم ذلك، فإنها تشير إلى أمثلة على البحث التشاركى المجسد، تولد بالفعل رؤى جديدة للجوانب الثقافية للحركة الإنسانية فى الرقص، وتتحدى مفهوم "الثبات" فى الزمان والفضاء فى "الثقافة" والرقص. وتؤكد هذه المقتربات التشاركية على "كيفية" الحركة أكثر مما تؤكد على " ماهية" الحركة أو "موضعها"، وهو ما تبرهن عليه المقتربات الرصدية. وهذا يعنى أن المقتربات التشاركية لا تشير إلى أن "قدما تحركت" بل إلى "كيفية حصول الخبرة بالحركة". إنها مقتربات أكثر سيولة وأقدر على التشكل وأقل ديمومة. وتخلص نيس إلى أن دراسات كهذه لا تمثل تحولا إلى الفينومينولوجية بل قد تكون بعد - فينومينولوجية أو ضد الفينومينولوجيا.

ويبتعد نايجيل ثريفت فى ورقته "الحياة العارية" بعيدا عن بنية "الأجساد الثقافية" التى نوقشت فى ورقة نيس باتجاه النظر فى الطرائق التى يمضى بها تجدد الاهتمام بـ "الطبيعى" والاهتمام بالتفصيلات الدقيقة إلى إعادة صياغة "الجسد" والتحكم به فى الثقافة. ويسعى الفصل إلى استكشاف بعض طرائق تستخدم بها" فضاءات وأزمنة صغيرة للغاية" من قبل مؤسسات رئيسية كأساس لـ"مشروعات هيمنة تكبر على نحو متزايد". وتنقسم الورقة إلى قسمين رئيسيين. القسم الأول نظرى إلى حد كبير،

فيما يتجه الثانى إلى ضرب الأمثلة وبيان كيف توضع النظرية موضع التطبيق من قبل الاقتصاد التجارى.

ويستكشف ثريفت فى الجزء الأول خطاب "الحياة العارية" الذى يصاغ لفهم تحول الاهتمام الثقافى باتجاه "طبائع إنسانية جديدة". وبنية "الحياة العارية" مستعارة من الفيلسوف الإغريقى الكلاسيكى أرسطو، حيث كانت تعنى لديه "العذوبة الطبيعية البسيطة" أى" حقيقة الوجود البسيط ذاتها". وهذه فكرة معقدة ومراوغة. فهى لا تشير إلى البقاء، وبالتالى فليست بيولوجية خالصة. وفى الوقت ذاته، وكما يلاحظ ثريفت، فإن "حقيقة الوجود البسيطة" فى صياغة أرسطو تبقى خارج السياسة، لأنها ليست نتاجا للمجتمع. وبرغم ذلك، فإن ثريفت يتبع فوكو زاعما أن هذه "الحياة الطبيعية البسيطة" (فى مجالات مكافحة التلوث وصيانة البيئة مثلا ـ المترجم) أصبحت "هدفا" محفزا للسياسات الحيوية المعاصرة. وقد انتهى الأمر بكلمات مثل "خبرة" و"مغزى" و"تجسيد"، وقد حشدت كلها على صفحات هذه المجموعة فى محاولة للهرب من "منطقة" السياسة، إلى أنها ولدت سياساتها الخاصة، وفقا لما يقول به ثريفت.

وهو يزعم أن "الحياة العارية" توجد فى "الفضاء الزمنى" الواقع بين "الوعى" و"الفعل" والذى يكاد يكون متزامنا معهما. ومع زيادة قدرة التكنولوجيا على الإمساك بشرائح أصغر فأصغر من الحركة، فإن هذه اللحظة البينية الوجيزة التى لا تبين أصبحت متاحة لنا بقدر متزايد. وهكذا، فإن مهمة فهم كنه "الحياة العارية" المرجح تصبح أسهل فى "الحضارة الحديثة".

وفى الجزء الثانى من الفصل يستكشف ثريفت كيف أسس "المشروع الرأسمالى" حضورا فى "الحياة العارية" وفى الثقافة "البيوسياسية" بإضفاء الطابع التشغيلى على المعارف النظرية والتطبيقية المستقاة من التطورات فى "الطبائع الإنسانية الجديدة". ويستخدم ثريفت ثلاثة أمثلة لاستكشاف طرائق دخول المشروع التجارى، على نحو متصاعد، إلى مجال "الحياة العارية": "العلامة التجارية" و"اقتصاد التجربة" و"مسلك المشروع التجارى". وهو يلاحظ على سبيل المثال، أهمية الفنون، خاصة فنون الحركة،

التى تربط الجسد والحركة والإيماءة والارتجال، وما إلى ذلك، بالتطورات فى "إدارة الأعمال" و"التربية السلعية" بهدف حشد القدرات الإبداعية فى المشروع التجارى. وفيما كان الرقص، على سبيل المثال، وسيلة لتهذيب الجسد فى وقت الراحة، فإن أصحاب العمل يدفعون المجموعات الإدارية التابعة لهم لممارسة الرقص، ليعطوهم الثقة بالنفس وليصبح لديهم حس اجتماعى (تجارى). وعلى خطى فوكو يمضى ثريفت إلى القول بأنه " عبر إنتاج الأجساد والسيطرة عليها تتحقق خبرة السلطة، فكل حركة نتحركها وكل إدراك لدينا يتم الإمساك بهما والكشف عنهما وتوقعهما" ويخلص ثريفت إلى أن الحياة العارية يجب "استعادتها" من قبضة الاستعمالية فى الرأسمالية الاستهلاكية.

وتحمل ورقة سايمون شبرد العنوان الآسر "نهدا لولو والسيبورجيزم والمسيح الخشبى" إنه معنى أيضا، بممارسات الأداء الفنى وبالقواعد المعرفية، ولكن من زاوية أكثر مسرحية مما لدى ثريفت أو نيس، على وجه الخصوص. وتعالج ورقة شبرد ممارسات الأداء معالجة نقدية، تحاول أن تنقل الجسد بعيدا عن العالم اليومى الروتينى إلى " فروع الطبيعة"، "المسيبر"، "ما بعد الإنسانى". وتسعى الممارسات الأدائية التى يناقشها شبرد إلى المضى بالمؤدى إلى ما بعد الإنسانى، وربما ما بعد حقيقة الوجود البسيطة أو "الحياة العارية" التى ناقشها ثريفت.

وتبدأ ورقة ثريفت بطرح أمثلة محددة على الممارسات الأدائية التى تسعى للتجاوز اليومى المعتاد. فهذه الممارسات تحاول التفاوض حول العلاقة بين الجسد واللا جسد، وهما يعملان على مستويين مختلفين. فالمثال الأول يشير إلى النظام التدريبى لتمرين المؤدين، والذى صيغ من خلال العمل ذى التأثير الذى أنجزه تاداشى سوزوكى. فهذا النظام التدريبى مصمم بحيث يطور "التركيز البدنى للمؤدين بأن يفرض عليهم مهاماً بدنية صعبة، تدفع بهم إلى معركة السيطرة على أجسادهم المتمردة. ويصبح الجسد على المسرح جزءا من العالم، لا منفصلا عنه، كما هو الحال فى الحياة اليومية. ويشير شبرد إلى أن العالم الجامد تدب فيه الحياة فى الإطار الفلسفى لدى سوزوكى. ومع

تركيزهم المادى على أجسادهم يستدعى المؤدون الطاقة أو القوى الروحية التى ينطوى عليها العالم المادى ويسنوعبونها. وهذا الامتزاج بين "الجسد واللا جسد" فى نظام سوزوكى يحتفل بـ "خسارة الفردية" عبر "خسارة التكامل البدنـى". وهـذا الاحتـفال بـ "الشكل النقى" كما يزعم شبرد، لا يستند إلى نقد مشروع الحداثة الذى يؤكد على الفردية والاختلاف. لكن شبرد يشير أيضا إلى أن الخسائر السالف ذكرها لا تعامل دائما باعتبارها "نقية" وهو ما ينقله إلى المثال الثانى للأداء، مثال لولو فارارى نجمة العرى المعتزلة التى أصبحت مؤدية فى البرنامج التلفزيونى يوروتراش (قمامة أوروبية- المترجم).

ويقدم جسد لولو فى الأداء، باعتباره قمامة قمامة اوروبا، ويقارن شبرد النقاء المثير للتقدير، فى نظام التدريب عند سوزوكى، بجسد لولو المتحول بما له من ثدى سيليكونى مزروع أكبر من الثدى الطبيعى، ووجه أعيد تشكيله جراحيا،وهو ما قدمها كموضوع للرغبة الجنسية المغايرة، لكن الرجال الذين يشاركون بالأداء فى العرض لم يظهروا رغبة فيها، ولم يظهر جسدها فى الأداء إلا عجزا بدنيا، والاختلاف الأكثر دلالة بين الاثنين أن نظام سوزوكى ينظر إليه باعتباره "جادا" فى حين تعامل لولو باعتبارها "قمامة". لكن التمييز -برأى شبرد- يمكن إدراجه ضمن "مجموعة من أحكام القيمة" تتعلق بالمشروعين، وهو ما يفحصه ببعض التفصيل.

والمثال الثالث على المزج بين الجسد الإنسانى واللا إنسانى، هو فنان الأداء ستيلارك الذى كان الدافع الرئيسى فى عمله محاولة إنتاج جسد "بعد إنسانى" والسكن فيه. وفى تجارب ستيلارك تنعكس العلاقة بين الجسد الخارجى والجسد الداخلى. وفى "حركاته" التجريبية يتمظهر جسده الداخلى بإدخال كاميرا فى جوفه. فهو لا يتحكم بحركة عضلاته. وجسده موصل إليكترونيا عبر الأسلاك، إلى بوابات خارجية، حيث ينشط فريق السيطرة عضلات المؤدى إليكترونيا. وتجارب ستيلارك" تقدم أداء" يقوم "بتجسيد" العمليات العصبية البدنية وتصويرها، وهى العمليات التى تخفى

على الأعين عادة. وإذا استعدنا ما طرحه ثريفت، فسوف يكون بوسعنا أن ندرك أن أداء ستيلارك التجريبي يستفيد أيضا من تلك الفضاءات البالغة الصغر داخل الجسد، والتي لم يكن من الممكن رؤيتها فيما مضى، ثم صارت متاحة بفضل ثقافات جديدة، ربما كانت لها غايات أخرى.

وفي الثقافة الشعبية المعاصرة، فإن مزج الجسد الإنساني باللا إنساني يرتبط بالسايبورغ. وترتبط بلاغة السايبورغ -كما يبرهن شبرد- بتحول بين عهدين، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. ويمضي شبرد بالمناقشة إلى حيث يبيّن أن السايبورغ ليس مزجا بين الإنساني واللا إنساني، وصولا إلى الجسد ما بعد الإنساني. وبالأحرى فإن "المزج بين الإنسان والآلة"، برأيه، "يبقى إنسانيا خالصا". وهو يعتبر أن السايبورغ يتموضع بشكل قوي ضمن تواريخ "الممارسات المؤداة". هذه التواريخ كما تبين الورقة بالأمثلة، عبر مناقشته لفن العرائس ولعبادة الأوثان، ليست ثابتة. بل هي تصور العلاقات المتغيرة بين الجسد واللا جسد على مستوى الاتصال البدني والتصور. وبهذه الكيفية، وكما يشير شبرد، فإنها تؤمن مدخلا إلى سبْر أغوار ثقافة ما.

وسعى قسم كبير من الأعمال المعنية بالجسد إلى التغلب على ثنائية العقل/ الجسد، التي مثلت العمود الفقري للتراث الهيوماني (الإنسانوي-المترجم) الغربي. وفي إطار هذا التراث، فإن للعقل مكانة تعلو على الجسد (الآلي) وتفوقه. وفي "الرد على الاختزالية العصبية" تطرح إيميلي مارتن عديدا من "أشكال الفكر" الراهنة باعتبارها، في حقيقة الأمر، تقوم بـ اختزال "العقل" إلى "جسد" وقد نتج هذا، برأيها، عن تفسيرات" العمليات السيكولوجية" التي ينظر إليها الآن باعتبارها عمليات "عصبية". وهذا يشير إلى حدوث نقلة منظومية أو معرفية بسبيلها إلى التحقق في مناطق معينة من الخطاب العلمي، وإن لم تستخدم مارتن هذا المصطلح. وتفحص مارتن مثالين على الاختزالية ـ العصبية : الأول في" الطب النفسي البيولوجي" والثاني في "العلم المعرفي". وهي تقارن بين الاختلافات في هاتين الدراستين وتقابل بينهما، بغرض

استكشاف تبعات هذه " التقارير" من حيث أثرها على المفاهيم الثقافية للعقل فى مناطق رئيسية ذات صلة من الحياة الاجتماعية، مثل "الصحة والمرض العقليين والنفسيين". وهى معنية، أيضا، بتلقى هذه المعالجات الاختزالية العصبية فى سياقات اجتماعية أخرى.

وبالاستفادة من أعمال نيكولاس روز، توضح مارتن أن الطب النفسى البيولوجى أقام علاقة سببية بين "الجينات" و"المخ" وبين السلوكيات المترتبة عليها، والتى تنشأ عن ظهور "الجينات" فى "المخ" وفى هذا الإطار يمكن تفسير أسباب الاكتئاب على أساس اضطراب فى وظائف كيميائية للمخ، كنقيض للظروف الحياتية أو المحيطة. وبالإشارة إلى عملها الميدانى القريب فى مواضع عديدة من الورقة، تبين مارتن كيف أن منطق الطب النفسى البيولوجى وجد طريقه إلى العديد من المناطق فى الثقافة المعاصرة، بما فى ذلك إعلانات العقاقير. وإذ عرجت بشكل موجز على تاريخ الطب النفسى، فإن مارتن دفعت بأن هذا التحول باتجاه المخ فى الطب النفسى يمثل " نقطة تحول " مهمة.

ودراسة الحالة الثانية عند مارتن، الاختزالية - العصبية فى العالم المعرفى، تحيل إلى أشكال جديدة من الفكر تسمى "العلم العصبى الحاسوبى" ويتجه البحث فى هذا الحقل إلى صنع نماذج الحاسوب التى تأسست على "ما تعمله الخلايا العصبية الناقلة فى المخ". ويتخذ "المنطق" فى العلم العصبى الحاسوبى المنحى التالى: إذا تيسر لنموذج حاسوب أن يؤدى مهام (العقل) مثل "التذكر" أو اتخاذ القرار، فهذا لأن المخ يعمل مثل الحاسوب. وهذا يعنى أن كافة أشكال التعلم التى تحتويها الثقافة. يمكن اختزالها فى شبكات عصبية.

والمزج بين طب النفس البيولوجى والعلم العصبى الحاسوبى، برأى مارتن، واسع النطاق. فكافة الأمور التى قد تكون نتاجا للتاريخ، والثقافة، والهوية وكذلك "الطبيعة" يجرى اختزالها إلى نشاطات فى المخ. ومن هنا، فإن "الثقافة" تختزل فى "الطبيعة" ومثل ثريفت، فإن مارتن تشير إلى "المصالح التجارية" المتصلة بهذه الطروحات فأسبقية

"المخ" فى الاختزالية العصبية، كما يبين التحليل التفصيلى عند مارتن، تغطى على حقيقة أن " المخ نتاج للعلاقة مع الثقافة".

الجزء الثالث

وتمزج فصول الجزء الثالث بين النظرية والإثنوغرافيا بطرق تثير تحديات تتعلق بصياغة "إثنوغرافيات الجسد" على المستوى النظرى والمنهجى. فالمؤلفون يكتبون من زوايا الرؤية الخاصة بعلم الاجتماع والدراسات الثقافية وعلم الإنسان، ويتحاورون إلى حد ما، مع المناظرات التى تدور داخل التخصصات الفرعية التى يعملون فيها. ورغم التشوش النسبى فى الحدود الفاصلة بين التخصصات منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين، خاصة على مستوى النظرية، فإن كثيرا من الجدل الذى دار داخل التخصصات يبقى حبيس سياقه، أى يتموضع داخل الاهتمامات الراهنة والمجادلات السابقة فى منطقة معينة من البحث. وعلى سبيل المثال، فإن فصل سايمون كارتر ومايك مايكل، الذى يركز على الجوانب الاجتماعية للشمس على الأجساد الثقافية، يتموضع داخل سباق المناظرات الراهنة فى الدراسات الاجتماعية للعلم. وتشتبك ورقة توماس زورداس، التى تبرز أهمية التجسد والخبرة فى فهم الظواهر الصحية أو الدينية، مع مناظرات داخل أنثروبولوجيا الطب والدين المقارن. وتبرز هذه الأوراق وغيرها من الأوراق التى يضمها المجلد، خاصة تلك التى فى الجزء الثانى، حقيقة أن التبادلية بين التخصصات ليست حقيقة ناجزة. وفى الوقت ذاته فهى تبين، أيضا، أن الجسد أصبح بالفعل موضوعا وموردا مهما، وهو ما ساعد على إسقاط الحواجز التقليدية الفاصلة بين التخصصات. وتبتعد بنا ورقة السبيث بروبين " الأكل من أجل العيش" عن العقل والمخ، لتعود بنا إلى الجسد. وتلاحظ بروبين أنه فى كل مرة نبدأ بالحديث عن الجسد، ننتهى إلى مناقشة شىء آخر، مثل النوع والجنوسة والاختلاف، وما إلى ذلك. وأحد أسئلتها الرئيسية هو: ماذا يعنى الحديث عن لحم الجسد ودمه ؟

وللفصل الذى كتبته بروبين هدف مزدوج. فالغرض بداية، هو التفكير من خلال مشروع بحثى قائم مدته ثلاث سنوات، لفحص "دور الكتابة عن الطعام فى السيطرة على الذوق" وهو ما يمضى إلى استكشاف "ليس فقط ما يفعله كُتَّاب الطعام " ولكن، أيضا، تأثيرهم على " جمهور الآكلين". وهذا المشروع المقارن يشمل مقابلات وبيانات إثنوغرافية. وثانيا، فالهدف هو استغلال الفرصة لإعادة صياغة " أفكار تقليدية عن الإثنوغرافيا " فالإثنوغرافيا ترسم خريطة أبنية المعنى داخل ثقافة ما عبر تقرير وصفى مفصل عن " تفاعلات الناس ". وتسعى بروبين إلى استبدال هذه النسخة المعيارية فى الاثنوغرافيا بنوع مختلف من " خرائط " المعنى، تسميه، متبعة فى ذلك أعمال جايلز ديليوز وفيليكس غواترى "المقترب الأفقى" وتقدم بروبين مناقشة واضحة ودقيقة للمفاهيم الرئيسية فى إطار أعمال ديليوز وغواترى وهو ما يبدو عصيا على الفهم، فى البداية، مثل "الجذمور" و " ب ب أ " (أى بدن بدون أعضاء) و " نزع الإقليمية" و "التركيبات " و " علم الأخلاق ".

ولا يعمل الجسد فى هذا الإطار الديليوزى ككيان متشيىء، كما هو الحال فى كثير من المقتربات فى علم اجتماع الجسد. بل ينظر إليه باعتباره متعددا (مؤلفا من أجساد كثيرة) وسائلا. والأجساد من هذا المنظور ليست كيانات ثابتة ومحصورة. فهى لا توجد إلا فى اتصال مع أجساد وكيانات أخرى. وهى تتخذ من تحليلها الإثنوغرافى (" الأجساد فى حالة الفعل " أساسا لنظريتها الديلوزية عن الجسد).

والإثنوغرافيات التى تصفها بروبين، هى بداية غير مترمتة : إنها تقرير شامل من الشيف (الطباخة-المترجم) عن الإثنوغرافيا الذاتية المتعلقة بأنشطة مطبخ مهنى وذكرياتها الخاصة كخادم فى مطعم بين السادسة عشرة والخامسة والعشرين من عمرها. وفى هذين التقريرين الأثنوغرافيين عن المطابخ، من مواقع وراء المطعم وأمامه، تبرز أهمية الحركة والاشتباك بين الأجساد والأجساد. وتشير بروبين -على سبيل المثال- إلى أن تأثير اقتصاد حركة الأجساد على الأجساد الأخرى، والإحساس بالأجساد الفاعلة، بقيان معها طويلا وإلى ما بعد أن توقفت عن العمل فى مطعم.

وهى تشير إلى أن هذه الذكريات تركت "علامة " على جسدها، وهو ما يعد صدى لفكرة بورديو عن الأعراض.

وتنتقل بروبين من هذه التقارير الإثنوغرافية المشخصنة عن العمل مع الأجساد والطعام إلى تفحص " تشيىء الطعام" فى " تيار كتابات المشاهير عن الطعام" وهو جزء من المشروع الذى سلفت الإشارة إليه.

ويكشف البحث عن كيفية انفتاح الكلام على الطعام على مساحات من الشخص، مثل ذكريات الماضى، التى قد تكون لها تداعيات مؤلمة أو سعيدة. لكن العلاقة بين الجسد والطعام هى التى يصعب رسم حدودها. فمن تناقشهم المؤلفة يندر أن يردوا ردا مباشرا على الأسئلة المتعلقة بالجسد والطعام.

وكما أن المناقشات حول الجسد فى سوسيولوجيا الجسد يبدو أنها تنتهى، دائما، إلى الحديث عن شىء آخر، مثل النوع والهوية وما إلى ذلك، فإن المناقشات عن الطعام والجسد تفضى إلى كلام عن " الصحة أو الذوق أو العادات" فالجسد، فى الحياة اليومية متصل، إذن، بأجساد وكيانات أخرى، بالفعل (تركيبات).

والصلات الجسدية، هى أيضا بؤرة مركزية فى ورقة توماس زورداس " الصحة والمقدس فى الكاندومبيليه الأفرو- برازيلى، لكن الإطار النظرى للفصل مختلف نوعا ما عن مقترب "ديليوز يقابل بورديو " الواضح فى ورقة بروبين. ويثير زورداس فكرة الخبرة والتجسيد، وهى مركزية فى الفينومينولوجيا، خاصة ذلك الفرع الذى ينبع من أعمال ميرلو بونتى. وينطلق زورادس من فرضيتين أساسيتين : الأولى هى أن "الجسد " يقع عند التقاطع بين "الفهم الطبى والدينى للتجربة الإنسانية " ؛ والثانية هى أنه فى التحليل " عبر - الثقافى" للمرض والشفاء فإن " الطبى والدينى " يمثلان قضية مركزية. وقد يحلل هذان التخصصان الفرعيان، الأنثروبولوجيا الطبية ودراسة الأديان المقارنة، الظاهرة ذاتها و ينتهيان إلى تقريرين ليس بينهما أى شىء مشترك ولا يعنى أحدهما أى شىء للآخر. ومهمة زورداس فى هذه المقالة هى استكشاف طريق للخروج من هذا المأزق.

ويعتبر زورداس أن " المس الروحى وغيبوبة الممسوس " هى مثال واضح على تجلى العلاقة بين الدينى والطبى فى مجال التجسيد. وتركز البؤرة الإمبيريقية للفصل على عقيدة المس الأفريقية - البرازيلية كوندومبليه المأخوذة عن اليوروبا فى غرب أفريقيا، والتى انتقلت إلى البرازيل فى القرن التاسع عشر. ومعتنقو الكوندومبليه طائفة تتألف من العبيد السابقين. لكن السلطات الكاثوليكية فى البرازيل كثيرا ما قمعت هذه الطائفة. وفى السنوات الأخيرة فقط، كما يلاحظ زورداس، لاقت الكوندومبليه بعض القبول فى البرازيل. ويظهر أفراد الطائفة فى كرنفال باهيا وبينهم أعضاء من أصول أوروبية إضافة إلى من هم من أصول أفريقية.

ويؤسس زروداس المناقشة على سلسلة من الاستجوابات المعمقة مع طبيب نفسى برازيلى. وقد كان لهذا الطبيب النفسى " دور فريد " حيث إنه كان أكاديميا بارزا وأحد الشيوخ فى واحد من تجمعات الكوندومبليه الرئيسية. ويرسم زورداس البنية الترابتية للطائفة التى يتمحور تنظيمها حول أنثى " أم القديسين " وهى من أصل أفريقى. وعبر مناقشة لثلاث دراسات حالة، حيث طلب أفراد من أصول أوروبية المساعدة من تجمعات الكوندومبليه، أو طلبوا اجتياز عملية التدشين، ظهر أن "المرض" ليس الهاجس الأول لدى المشاركين فى الطائفة أو لدى أولئك الذين يستشيرون الكوندومبليه. وبرغم ذلك، فإن دراسات الحالة تكشف كيف تمكنت " أم القديسين " فى كل حالة، من التمييز بين المس الدينى الروحانى والمس المصطنع والهستيريا. وفى إحدى الحالات، على سبيل المثال، فإن "أم القديسين " كانت تحجم عن مواصلة تدشين امرأة شابة، لأنها أرجعت السلوك المهتاج لديها إلى سبب طبى (مرض عقلى) وليس إلى سبب دينى (مس روحى). ويخلص زورداس من هذا إلى: أن الأفراد لا يجرى تدشينهم كأعضاء فى الطائفة لمساعدتهم للتغلب على حالات نفسية، كما أشار بعض الكتاب. وهو يفترض أنه فى حالات معينة يمكن اكتساب معرفة ثقافية أوسع بـ "الظواهر الدينية والصحية" بتفحص الجوانب الدينية والصحية ذات الصلة، بدلا من النظر إلى كل منهما على اعتبار أنها تستبعد الأخرى.

ويتخذ الفصل الذى كتبه سايمون كارتر ومايك مايكل بعنوان "ها هى الشمس تطلع" نقطة انطلاقه من الاهتمام بالثقافة المادية و"العلائقيات" فى الدراسات الاجتماعية للعلم والثقافة. وكما هو الحال مع عدد من الأوراق الأخرى فى هذا المجلد، فإن المؤلفين يسعيان لإلقاء الضوء على فكرة الجسد الثقافى فى الثقافة المعاصرة. وهما يربطان مدخلهما إلى علم الاجتماع بالميل الراهن إلى "المادية والأشياء" (الثقافة المادية) التى تستند إلى " علائقيات غيرية" والتى تنشأ عنها حقائق مثل "الجسد والتكنولوجيا والشمس". وهكذا، وكما هو الحال مع بروبين، فهما غير معنيين بـ "شيئية" الجسد، وإنما بالعلاقات المتحولة والمتنوعة للجسد وللعالم. وكما هو الحال مع ثريفت، فهما يسعيان إلى تحديد روح مرحلة زمنية" فى الأصغر والأقل جذبا للانتباه". ورغم أنهما يعترفان بأن " الشمس " ليست صغيرة، فهما يلاحظان أنها كانت موضع تجاهل بالغ مع وجهة نظر سوسيولوجية، تماما كما كان حال الجسد قبل منتصف الثمانينات من القرن الفائت. ورغم أن عنوان الورقة قد يبدو، لأول وهلة، تافها، فالجدير بالملاحظة هو أن العمل الذى تم إنجازه على " الجوانب الاجتماعية للشمس على أجساد الناس "كان ضئيلا. وهذا مدهش بالنظر إلى أهمية الشمس فى كثير من جوانب حياتنا الثقافية كما تبين دراستهما.

فالشمس هى ثقافة مادية، أو إذا شئنا مزيدا من الدقة "مادوية جرى تثقيفها"، أى أنه عبر عمليات الثقافة تبرز الشمس كموضوع وتعطى معنى. وأكثر من ذلك، فإن كارتر وما يكل يدفعان بأن " النواتج الثقافية والتكنولوجية للشمس" لا تتبادلان الإقصاء. ولا يقصد المؤلفان طرح " سوسيولوجيا شمسية " شاملة بل هما يوجهان اهتمامهما إلى جانبين مترابطين. فهما، أولا، يفحصان كيف يتم تدوير " الأثر المادى للشمس على الأجساد " عبر ما يسميانه "النواتج السوسيوتقنية " مثل العلاجات التى تشمل الشمس والمستحضرات اللازمة للجلد الذى لفحته الشمس. وبتعبير آخر، فهما معنيان بتوضيح ما يجب اتباعه للبحث فى " سوسيولوجيا الشمس " وعلى سبيل المثال فهما يقدمان تاريخا موجزا لاكتساب السمرة

بتعـريض الجلد للشمـس. فقد كانت لفحة الشمس ينظر إليها كعلامة على تدنى المكانة (الفلاح) فى القرن التاسع عشر، وكان يجرى تحذير النساء، بشكل خاص، من خطر الشمس على جلودهن. وفى القرن العشرين أصبح الجلد البرونزى علامة على المكانة العالية (دليل على قدرتك على قضاء العطلة بالخارج) ومؤشر إلى الصحة الطيبة. ورغم التحذيرات الطبية مؤخرا حول المخاطر الصحية المرتبطة بتعريض الجلد للشمس فإن الرغبة فى " السعى وراء الشمس " وفى الجسد البرونزى (الذى ارتفعت جمالياته) بقيت تحتل مكانا بارزا على أجندة أغلبية ساحقة من السكان فى ثقافتنا " السياحية " الموجهة إلى الاستهلاك. ويبين كارتر ومايكل كيف أن " التحولات التاريخية " فى ما تعنيه الشمس بالنسبة " للجسد الثقافى " صحبتها وروجت لها ابتكارات " تقنية " مثل مستحضرات الوجه والعلاج الشمسى وحركات اجتماعية، مثل الكشافة والمدينة الحديقة Garden City. وهكذا فإن الكاتبين يذهبان إلى أن سوسيولوجيا الشمس قد تلقى ضوءا على عديد من "المسارات الاجتماعية والثقافية " المهمة.

وثانيًا، فإن كارتر ومايكل يستكشفان التأثيرات المعرفية التى تنشأ عن هذا الامتزاج بين الجسد والشمس والتكنولوجيا بالنظر فى " مادية الرؤية وبدنيتها" بأن يستخدما، على سبيل المثال، نظارات الشمس، كدراسة حالة. فنظارات الشمس هى شيء تقنى وأسلوبى يحمى عينى لابسها من أشعة الشمس، وفى الوقت ذاته يساعد على رؤية الناس الآخرين والأشياء. وقد عالجت أوراق أخرى عديدة فى هذا المجلد، العلاقة بين " الرؤية " والجسد والتجسد، (باك، على، شبرد) ويستخدم كارتر ومايكل هنا دراسات الحالة عن نظارات الشمس، ليبينا كيف أن " حجب ضوء الشمس عن البصر " يمكن أن يلقى ضوءا على قضايا مثل الهوية، والاستهلاك، والثقافة المادية، والبدنية، وما إلى ذلك). وهما إذ يفعلان ذلك، فهما يشيران إلى بدنية الرؤية ويقترحان مراجعة أو إعادة طرح المغزى غير الجسدى لـ " الرؤية " الذى سيطر على السوسيولوجيا، وعلى جانب كبير من الفكر الاجتماعى الغربى. ويمكن رؤية المغزى غير الجسدى للرؤية فى العلاقة بين الباحث (الراصد) والمبحوث (المرصود) والتى

كان ينظر إليها تقليديا من زاوية المسافة. ويشير المؤلفان، كما يفعل ثريفت، إلى الرصد المتزايد للأجساد بتطوير ثقافات جديدة. وهما يريان أن هذه الثقافات ليست خالية من الغرض أو غير جسدية بأكثر من الباحث السوسيولوجي عندما يكون / تكون عاكفا/عاكفة على ملاحظة أفعال أولئك الذين تشملهم الدراسة. وفي الوقت ذاته فهما يرفضان المبالغة في أنسنة التحديقات التي تصبح متاحة من خلال العلاقات مع التكنولوجيا. وبالأحرى فهما يدركان أن التحديقات تتم عبر مزيج من الإنساني واللا نساني" وكلاهما يتحول من خلال الواقعة. وهذا التفعيل المحدد لعلائقيات " المنتجات الجسدية - السوسيوتقنية هو الذي يجب أن يصبح موضوع تحديق سوسيولوجي (مهجن)".

ويجمع الفصل الأخير من هذا المجلد " الوصول إلى الجسد : اتجاهات مستقبلية " بين هذه الموضوعات والمنهجيات كوسيلة لاستكشاف الكيفية التي يمكن بها استعمال الإثنوغرافيا لتطوير أبحاث الجسد.

الهوامش

(١) لا تهدف هذه المقدمة إلى استرجاع المناظرات بقدر ما تهدف إلى الإشارة إلى السياق والمناخ اللذين ولدا مكونات هذا المجلد. لكن الاحالات يجب أن تستخدم كاقتراحات بمزيد من القراءة، حيث أنها تفصل الاتجاهات التى ألمح إليها هنا.

(٢) هذا جدل كبير لا يقع فى بؤرة اهتمام هذا الفصل، ولكن يتعين على القراء، طلبا لمزيد من التفاصيل، التوجه إلى بيتسون وميد (١٩٤٢) وهول (١٩٦٩) وإيفرون (١٩٧٢) وبيردويسل (١٩٧٣).



المراجع

Bateson, G. and Mead, M. (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis*, vol. 2. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences.

Birdwhistell, R. (1973) *Kinesics in Context: Essays in Body-Motion Communication*. Harmondsworth: Penguin.

Bordo, S. (1990) "Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism," in L. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge.

Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley, CA: University of California Press.

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Denzin, N.K. (1997) *Interpretive Ethnography*. London Sage.

Douglas, M. (1970) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Harmondsworth: Penguin.

Douglas, M. (1973) *Natural Symbols*. Harmondsworth: Penguin.

Douglas, M. (1975) "Do Dogs Laugh? A Cross-Cultural Approach to Body Symbolism," in *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge.

Efron, D. (1972) *Gesture, Race and Culture*. The Hague: Mouton.

Frank, A.W. (1990) "Bringing Bodies Back In: A Decade Review," *Theory, Culture and Society* 7: 131–62.

Greer, G. (1970) *The Female Eunuch*. London: Granada Publishing.

Hall, E.T. (1969) *The Hidden Dimension*. Garden City, NY: Anchor Books.

Haraway, D. (1988) "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies* 14 (3): 575–99.

Haraway, D. (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

Jay, M. (1986) "In the Empire of the Gaze," in L. Appiganesi (ed.), *Postmodernism*. London: ICA Documents.

Lennon, K. and Whitford, M. (eds.) (1994) *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*. London: Routledge.

McGuigan, J. (ed.) (1997) *Cultural Methodologies*. London: Sage.

McNay, L. (1992) *Foucault and Feminism*. Cambridge: Polity Press.

McRobbie, A. (ed.) (1997) *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester: Manchester University Press.

O'Neill, J. (1985) *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Seale, C. (1999) *The Quality of Qualitative Research*. London: Sage.

Shilling, C. (1993) *The Body and Social Theory*. London: Sage.

Turner, B. (1984) *The Body and Society*. Oxford: Blackwell.

Turner, B. (1991) "Recent Developments in the Theory of the Body," in M. Featherstone, M. Hepworth, and B.S. Turner (eds.), *The Body. Social Processes and Cultural Theory*. London: Sage.

Yeatman, A. (1994) "Postmodern Epistemological Politics and Social Science," in K. Lennon and M. Whitford (eds.), *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*. London: Routledge, pp. 187–202.

الجزء الأول

الإثنوغرافيا

الفصل الأول

نقوش الحب

تأليف: ليس باك

تصوير بول هاليدى

دروب حياة انقضت فى محطات عبور منقوشة على جلده. وها هو يستريح، راقدا بلا حراك، بلا صوت، على سرير مستشفى. تستنطق الممرضة " الإشارات الحيوية " التى يبثها جسده. فى هذه القراءات تنطوى مرموزة تشبه رسالة بشيفرة مورس من سفينة نوح، تواجه الخطر فى البحر. ولا يبدو أى أثر خارجى للمكابدة الهائلة التى تدور بداخل الرجل المكتهل الذى لا يستطيع أن يتحدث عما أوصله إلى هذه النقطة. وفيما هو يرقد هناك، فإن جسده يمثل شيئا يكاد يكون خريطة تصور حياته.

كل وشم من تلك الرسوم المنقوشة على ذراعيه وصدره يحمل اسم مكان ـ بورما، سنغافورة، ماليزيا.. وكل واحد منها سجلت عليه السنة التى نقش فيها. كان بحارا تجاريا يجوب العالم. وعلى ذراعه اليمنى شكل امرأة هندية ترقص، وقد شبكت يديها فوق رأسها وقد اسمر جلدها بحبر النقاش الواشم. فى سنوات خريف البحار تحول لون الشكل المحفور على هذه اللوحة الشاحبة واكتسب ظلا أزرق غامقا. وعلى ساعده الأيسر نقش يشير إلى نهاية رحلته : وشم لبرج الجسر بلندن، وتحته الإهداء ـ "الوطن" كأن الكلمة تعنى المرسى[1]. تكلم المريض الصامت بما يتجاوز الأصوات. فالنقوش روت قصة الأماكن التى زارها، والرحلات من مكان إلى الآخر، وانطوت على إشارات إلى لحظات حميمة تم اقتسامها فى صالونات الوشم حول العالم. فهنا بلغت ثقة

البحار بالفنانين المحليين - فى الهند وبورما - درجة سمحت لهم بأن يسيلوا دمه ويضعوا على جسده علامة لا تمحى. على سطح هذا الجسد الفانى تاريخ العلاقة بين وطن البحار فى المركز، وبين هوامش التجارة والامبراطورية. خاصية الامتصاص المتبادل التى ميزت هذه العلاقة - بين المركز الامبراطورى والهامش الكولونيالى - رسمت فوق مسام هذا الجسد المختصر.

والرواية المألوفة أكثر من غيرها عن تاريخ الوشم فى بريطانيا والغرب، هى أن هذه الممارسة جيء بها إلى أوروبا فى القرن الثامن عشر عندما التقى المستكشفون الأوروبيون بالثقافات الواشمة فى جنوب الباسيفيك وبولينيزيا. وأعطت رحلات القبطان جيمس كوك اللغة الإنجليزية كلمة "tattoo" الوشم. كان قد لاحظ هذه الممارسة فى تاهيتى فى يوليو ١٧٦٩ (جونز ٢٠٠٠ : ١) واللفظ منحوت من الكلمة البولينيزية **tatu** أو **tatau** التى تعنى " علم " أو " ضرب " (كابلان ٢٠٠٠) وفى ثانى دورة بحرية حول الكوكب أنجزها كوك نقل " أوماى " إلى لندن. وأصبح هذا الرجل القادم من جزيرة راياتى القريبة من تاهيتى أعجوبة مبهرة فى لندن (غيست ٢٠٠٠) لأسباب منها: أنه كان يحمل علامات الوشم البولينيزى التى كان كوك قد وصفها قبل ذلك. وأنزلت حمولة سفن كوك و" العينات " التى كانت على ظهرها على الضفة الجنوبية لنهر التيمس على مبعدة أميال قليلة، من حيث رقد البحار على سريره فى المستشفى.

والتركيز على الاتصال مع الثقافات البولينيزية الواشمة، هو الذى حجب تواريخ أقدم للنقش على الجسد فى بريطانيا وأوروبا. وبالتحديد فقد بين مؤرخون عديدون الصلة بين الوشم وبين العقوبات الجنائية وحقوق الملكية عند الإغريق والرومان والقلطيين (غوستافون ٢٠٠٠) كما أن المسيحيين الأوائل فى الأقاليم الرومانية نقشوا على أجسادهم تعبيرا عن عبودية المخلصين للمسيح (ما كوراى ٢٠٠٠). وأكثر من ذلك، فهناك صلة بين الحج والوشم. فأوائل الحجاج إلى فلسطين فى العصر الحديث كانوا يوشمون برموز مسيحية متاحة فى أورشليم وعادوا إلى أوطانهم بما على

أجسادهم من علامات، كدليل على أسفارهم المقدسة. وحدثت هذه الممارسة أيضا بين الحجاج إلى ضريح لورنتو فى إيطاليا فى القرن السادس عشر (كابلان ٢٠٠٠). فهناك، إذن، صلة قوية بين السفر والوشم.

وقد خلص الفريد جيل (١٩٩٣ : ١٠) إلى أن الوصمة المرتبطة بالوشم فى الغرب، هى نتيجة الارتباط المزدوج بـ " الآخر الإثنى" و " الآخر الطبقى". لكن الوشم تم استيعابه فى ثقافة البحارة أنفسهم وفى خطابهم اليومى وفى العالم الثقافى الذى كانوا بصدد تخليقه. وقد بين المؤرخ توماس ريدكر أن الحياة فى البحر تركت علامتها على أجساد الطبقة العاملة من رجال البحر :

الوشم زين ساعده، فى الماضى والحاضر. " صليب أورشليم " وغيره من التصميمات الشعبية كانت تصنع بـ " وخز الجلد ودعك الصبغة حتى يتشربها " وقد تكون الصبغة من الحبر، أو -فى الغالب- من البارود. وقد ترك السفر فى البحر علامات مميزة أخرى غير مرغوبة. فالتعرض مطولا للشمس ولانعكاساتها المكثفة على الماء لفحت جلده، جعلته يحمر، أكسبته " لونا معدنيا " وغضنته قبل الأوان... وهكذا صار البحار رجلا يحمل علامة، بأكثر من طريقة، وهو ما بعث السرور فى عصابات الصحافة التى كانت تمشط المدن الساحلية بحثا عن البحارة لخدمة التاج. (ريدكر ١٩٨٧ : ١٢)

ويضع ريدكر يده على تناقض رئيسى. ففى حياة الطبقة العاملة، كان الوشم يؤمن طريقة لاستعادة الجسد وتجميله. وفى الوقت ذاته، فإن هذه العلامات تلخص إطار "الآخر الطبقى"، المستهدف فى المجتمع المحترم، ليتعرف عليه ويصمه، سواء كان ذلك ممثلا فى عصابات الصحافة أو المسؤولين القانونيين أو دعاة الأخلاق البورجوازيين المعاصرين.

قضى البحار ذو الجلد المنقوش؛ حمل الجزر حياته بعيدا . سجلت وفاته فى دفتر الفراغ الذى احتوى تفاصيل حياته المنقضية، وأصدر شهادة غائمة. النقش فوق جسده

كان محاولة لإحداث علامة باقية، لكنه كان ينتمى لطبقة من البشر، ليس لها متسع فى السجلات الرسمية. وكتب باتريك موديانو " إنهم ذلك النوع من البشر الذى يترك وراءه أثرا واهيا " (٢٠٠٠ : ٢٣). ويحتفظ مختبر العينات فى مستشفى غاى بلندن بعينات بشعة. فهنا تجد قطعا من الجلد المنقوش محفوظة فى جرار الفورمالين ذات الرائحة النفاذة. والجلود المنتزعة هى كل ما تبقى من آثار رجال بلا أسماء، اقتطعت من سواعدهم. وتبين هذه القطع صور "الأمل والمرسى " وصور " المسيح مصلوبا " (ماكسويل - ستيوارت و دافيلد ٢٠٠٠:١٣٣) شرائح أخذت أو سرقت لأغراض البحث الطبى. وما زال هذا يحدث، رغم أن "التقدم " فى الخدمات الصحية الوطنية اليوم يستدعى نوعا من الدفع المقدم. وعلى سبيل المثال فإن جون براوننغ، من واترلو بلندن، أوصى بجسده الذى يغطى الوشم جسده كله، تقريبا ، " من أجل العلم ". ومقابل ذلك حصل على مبلغ ضئيل هو ٣٠٠٠ جنيه استرلينى.

الوشم أو الاختراق هو لحظة انتهاك الحدود الفاصلة، بما تنطوى عليه من ألم وشفاء. إنها جبرة بدنية بعمق ـ خرق الجلد، تدفق الدم، الألم، تكوّن القشرة، الشفاء، الجرح والأثر الظاهر لعملية الفتح والإغلاق هذه. وهذا ينطوى على إسقاط الحدود بين الداخلى والخارجى، حتى يصبح الخارجى داخليا والداخلى خارجيا . ويمكن أن يقرأ الوشم ذاته عبر العديد من المجازات : وعلى سبيل المثال، العلاقات بين الموالاة والسيطرة، بين الدوام والتلاشى، بين الكرب والشفاء، وتداعيات كهذه لا تكون صريحة أبدا، ونادرا ما تكون مجرد خيار فردى. وكما أشار الفريد جيل " ما يبدو أنه وشم بالإرادة الذاتية غالبا ما يظهر أنه استجابة لآخرين " (جيل ١٩٩٣ : ٣٧) .

الجسد كحقل سياسى

ربما كان فوكو أبلغ محلل للطرائق التى يمثل الجسد عبرها موقعا للتحكمات الثقافية والسياسية. فهو يكتب فى " الضبط والعقاب" .

ينخرط الجسد أيضا، بشكل مباشر، فى المجال السياسى : فعلاقات القوة لها هيمنتها المباشرة عليه ؛ فهى تستثمره، تضع علاماتها عليه، تدربه، تعذبه، تجبره على تنفيذ المهام، على أداء المراسم، على بث الإشارات (فوكو ١٩٧٧ : ٦٠٢٥).

وهو يخلص فى موضع آخر، إلى أن "الجسد هو سطح لنقش الأحداث "(فوكو ١٩٩٤ : ٣٧٥) وبالنسبة لفوكو، فهذا سياق تتأسس به هوية" الذات " بقوة التاريخ والسلطة، وفى الوقت ذاته فهو، أيضا، موقع التحلل الدائم. وبهذا المعنى فالجسد "مطبوع كليا بالتاريخ" (المرجع ذاته : ٣٧٦).

ويقدم فرانز كافكا مثالا مرعبا للمعنى الفوكوى للانضباط عبر النقش فى قصته القصيرة " المستعمرة الجزائية". فى هذه القصة يطبق قانون السجن بآلة وشم مبتكرة تتألف من سرير من وبر القطن، وفوق السرير جهاز تصميم مثبت فى موضعه بقضبان حديدية. وتشبه كل آلة خزانة خشبية داكنة. وبين جهاز التصميم والسرير تتحرك أداة الكتابة على الجلد فوق شريط فولاذى اسمه "الجائحة". ويشرح قائد المستعمرة هذا الأسلوب العقابى :

كل وصية خالفها المسجون تكتبها "الجائحة " فوق جسده. "هذا السجين على سبيل المثال" - يشير القائد إلى الرجل " سوف يكون مكتوبا على جسده : مجِّد رؤساءك" (غلاتزر ١٩٨٨ : ١٤٤).

ولا يبلغ المسجونون بالعقوبات التى تقررت عليهم. ويشرح القائد فى القصة السبب فى ذلك : "لا معنى لإبلاغه. سوف يتعلمها على جسده " (المرجع السابق : ١٤٥).

هذه الحكاية المرعبة ليست شديدة البعد عن الطرق التى استخدم بها الوشم كأداة للعقاب. تذكر الأرقام التى نقشت على اليهود وغيرهم من سجناء معسكرات الاعتقال النازية. هنا كان الوشم أداة ضبط وسيطرة وتعميد يدخلهم عالم المعسكر. وفى أعقاب

التحرير، تعين على الناجين أن يحملوا معهم هذه العلامات كتذكار دائم. ويوثق بريموليفي عودته من أوشفيتز فى كتابه الاستثنائي "الهدنة " إذ كتب وهو يجتاز ألمانيا" شعرت بالرقم المنقوش على ذراعى ملتهبا كالقرحة "(ليفى ١٩٨٧ : ٧٦).

وما زال الوشم قائما اليوم داخل السجون، لكن السجناء هم الذين ينقشون الوشم على أبدانهم وتشرح سوزان فيليبس هذه النقطة فى دراستها الممتازة عن الوشم فى عالم العصابات.

بعد أن لم يعد الوشم أو الوصمة علامة يضعها المسؤولون عن السجن، أصبح المسجونون يربطون أنفسهم إلى الأبد بعالم السجن الموسوم بعلامة يضعونها على أنفسهم. يخلق الوشم تمثيلات باقية للهوية التى لا يمكن أن تنتزعها منهم السلطة ؛ فهم يجسدون تأكيدات إيجابية للذات فى بيئة حافلة بالسلبيات. وحتى إن جرد المسجونين من ثيابهم وحلقت رؤوسهم، فالوشم ينطق بماضيهم ويحمل قوة انتماءاتهم. (فيليبس ٢٠٠١ : ٣٦٩ - ٣٧٠).

والوشم المحظور فى السجون الأمريكية أصبح وسيلة لانتزاع السيطرة على جسد السجين من قبضة المؤسسات الخرسانية الرمادية. وتروى فيليبس قصة فنان ينقش الوشم اسمه "غاللو" قضى فى السجن ثمانى سنوات كسب أثناءها المال من الوشم. وعندما ضبطه الحراس، تعين عليه أن يقضى فترة عقوبة إضافية لستة أشهر، وكانت على جسد "غاللو" علامات الوشم المرتبط بعالم العصابات، وعبر هذه النقوش جاء إلى السجن، عيانا، بكل علاقاته فى الحى. ونتيجة لذلك حصل على الحماية والمساندة. وخارج السجن، كان لنقوش الوشم ولمظهره البدنى تأثير ينطوى على تناقض. فمن جهة، كانت هذه النقوش تعنى أنه منح أدوارا فى أفلام العرى الفاحش : لأن صناع أفلام العرى يعتبرون أعضاء العصابات الذين على أجسادهم وشم، فيما يبدو، وسيلة لإغواء المشاهد بصور الغواية الخطيرة. لكن هذه النقوش من جهة أخرى، كانت تبرز غاللو كهدف للشرطة. وقد فقدت فيليبس اتصالها مع غاللو عندما أعيد اعتقاله لحيازته

مخدرات من نوع غير خطير، وكان فى طريقه إلى عقوبة أخرى فى السجن (المرجع السابق : ٣٨٤) وبالتالى فإن وشم غاللو ينطوى على التأصيل واللعنة معا، ويثير الرغبة والنفور.

وهناك صلات بين تجربة غاللو والوشم فى المملكة المتحدة. ففى الأعمال الإعلامية ترتبط صور الرجال ذوى الوشم بالعنف وبشغب كرة القدم. وبالمثل فإن نساء الطبقة العاملة ذوات الوشم ارتبطن حتى وقت قريب للغاية، بالجنوح الجنسى، والدعارة، والإجرام. وقد وصف مجتمع من مجتمعات الطبقة العاملة فى جنوب إنجلترا فى تقرير صحفى قريب العهد بأنه مكان "السجائر" والهامبورغر والوشم "[٢] وقد ارتبطت كل واحدة من هذه العلامات المميزة بشكل أو بآخر من أشكال إيذاء الجسد.

وعلق وولتر بنجامين بقوله: إن استعادة التاريخ والنقد الثقافى يجب أن يسعيا إلى تمجيد "ذكرى من لا اسم لهم" (وردت فى بيرمان ١٩٩٩ : ٢٤١). وأكثر من ذلك، فإنى أود أن أستفيد من هذا التوجه لأثير سلسلة من الأسئلة عن العلاقة بين الجسد واللغة والذاكرة. كيف يصبح الجسد وسيطا ولوحة من لحم يتم التعبير من خلالها وعلى سطحها عن الانتماء وعن التراكيب الشعورية ؟ بأى معنى يشوش الاعتماد على الأشكال المتقنة من اللغة على أساليب التعبير المتبعة فى بيئات الطبقة العاملة البيضاء فيما يتصل بالحياة العاطفية والارتباطات والحب والفقدان؟ لا يقتصر الأمر على مجرد أن الذين لا اسم لهم يعيشون ويموتون دون أن يتركوا أثرا، فتعقيد حيواتهم العاطفية يضيع أو يصبح موضع تجاهل أو تحقير.

وبالتالى فالمشروع الذى نحن بصدده هو محاسبة الذاكرة والثقافة والتاريخ ومجتمعات الطبقة العاملة التى تجوب مناطق لندن الداخلية والخارجية جنوبى النهر. إنها محاولة للاقتراب من ترجمة " الذى لا اسم له " عبر وسيط الوشم. وقد اشتغلت مع المصور بيتر هاليداى على الصور التى يقوم عليها هذا الفصل. عملنا معا فى إنتاج هذه الصور. اقتربنا من الناس الذين قرروا، لسبب أو لآخر، أن ينقشوا الوشم على

أجسادهم. وكان كل المشاركين معروفين لدينا ، بعضهم كانوا من الأصدقاء، والبعض الآخر من الأقارب. ومن البداية، فقد أردنا لهذا المشروع أن يقوم على التبادل الملموس.. بإعطائهم الصور بمجرد تجهيزها ـ وأيضا بالحوار حول المشاعر والذكريات التى أظهرناها وكتبنا عنها. والجانب الأكبر من القصة هو ما تظهره الصور.

الإنصات بأعيننا

من الدوافع الكامنة فى بعض تيارات علم الاجتماع الراديكالى – خصوصا تلك التى تستلهم المشروعات السياسية للنسوية ومناهضته العنصرية – الرغبة فى أن يتحدث المهمشون عن أنفسهم، وتوقع ذلك منهم، وهذا تحد يفرض نفسه على علم الاجتماع، لكنه، بالنهاية، أمل خداع. فالفكرة ذاتها تفترض مسبقا ، شكل التفاعل الذى ينطلق من خلاله الصوت. والاستجواب السوسيولوجى، على سبيل المثال، يعتز بتعبيرات التواصل المحكمة، وبالتالى فهو مشبع بالتحيز الطائفى. وكما أشار الراحل بازيل بيرنشتاين فإن الفروق الطبقية لها صداها فى استخدامات اللغة. وفى المناسبات التى يظهر فيها كلام الطبقة العاملة، بإخلاص وبتعبيراته الخاصة، بتدوين حرفى على الصفحات، فإنه يبدو نشازا لمن يطالعه ؛ وتكون النتيجة كتابة تشبه تقليدا ساخرا يؤديه ديك فان دايك لمشرد صداح من أحياء لندن الشعبية. ويذهب بيرنستين إلى أن المدونات اللغوية المحددة فى أوساط المنتمين للطبقة العاملة تفضى إلى أشكال من التمييز التى تنقش فى وشم مجازى على ألسنتهم (بيرنستين ١٩٧٩، ١٩٩٠). وفى بيئات كهذه يعبر أهل الطبقة العاملة عن أنفسهم بوسائل أخرى.

وقد علقت الفيلسوفة الرسولية سيمون فايل، ذات مرة بقولها: إن " الكمد "– وهى فكرة كانت تؤمن بأنها مادية وروحية، معا ـ هو بطبيعته غير ناطق. وقد كتبت :

المعذبون لا ينصت إليهم أحد. إنهم أشبه بمن قطع لسانه، لكنه ينسى هذه الحقيقة أحيانا. وعندما يحركون شفاههم فإن الآذان لا تميز أى صوت. وهم أنفسهم سرعان ما يغرقون فى العجز عن استخدام اللغة، ليقينهم بأنهم لا يُسمعون.

ولهذا فليس لمشرد أمل وهو يقف أمام القاضي. فحتى لو خرجت من بين لعثماته صرخة تريد أن تخترق الروح، فلا القاضي ولا الجمهور سوف يسمعها. صرخته خرساء (فايل ١٩٧٧ : ٣٣٢ – ٣٣٣).

وحتى نتجنب تكرار كارثة القاضي فإننا بحاجة إلى الاعتراف بأن الناس يعبرون عن أنفسهم من خلال تشكيلة أعرض من النماذج الثقافية التى يتجاوز فعلها "الكلمة". (كتب المؤلفون The Word بحرفين كبيرين فى أول أداة التعريف وفى أول اللفظ التالى لها، وهو تلميح إلى المدلول المقدس ـ المترجم).

وحاولت أنا وبول استخدام التصوير الفوتوغرافى للوصول إلى سجلات الأشكال المجسَّدة للاتصال. تضمن هذا الأمر أن ننصت بأكثر من حاسة من الحواس المختلفة. كتب الكثير عن الطريقة التى تعمل بها العدسة الفوتوغرافية لترصد ما هو " حقيقى" ولتتحكم بتعريفاته (تاغ ١٩٨٧). لكن من الخطأ، بظنى، أن نعتبر أن العدسة تنظر فى اتجاه واحد فقط. وهذا يثير السؤال الذى طرحه جون بيرجن: "من ينظر إلى من ؟ " (بيرجن و ماكبيرنى ١٩٩٩). وتؤمنّ كتابات موريس ميرلو بونتى الفلسفية إجابة على هذا السؤال بمعاكسة تراث الثقافة الديكارتية التى تفصل العقل عن الجسد ؛ الذات عن الموضوع. إنه يدافع عن أهمية الوصول إلى فهم حسى، ويؤكد على " أننا نوجد فى العالم عبر أجسادنا " (ميرلو بونتى ١٩٦٢ : ٢٠٦). وبدلا من الانقسام إلى ذات وموضوع، فهو يؤكد التزاوج أو التلاقى. وبالنسبة له فإن "النظرة" لا تخلق مسافة بين الناظر والمنظور إليه. والأرجح أن النظرة تخلق صلة، فهى تنطوى على انفتاح على وجود يمكن أن يكون ذا اتجاهين، أو "ارتداديا" بتعبير ميرلوبونتى" إنه المرئى مقذوفا على الجسد الرائى"، ويكتب :

أعيرهم جسدى ليكتبوا عليه ويمنحونى الشبه بهم، هذه الثنية، هذا التجويف المركزى للمرئى الذى هو رؤيتى، هذان الترتيبان رؤية وللمرئى اللذين يعكس أحدهما الآخر، اللمس والملموس... (ميرلوبونتى ١٩٦٨ : ١٤٦).

تحدث عملية الترابط هذه، فى اللحظة التى يتواصل فيها الرائى والمرئى. وهى تحدث على مسرح الحياة اليومية لكنها تملك، أيضا، علاقة محددة بالزمن. فى ذلك الجزء من الثانية عندما تنفتح عدسة الكاميرا فإن شريحة صغيرة من الزمن يتم حفظها بما تنطوى عليه من علاقة بين الرائى والمرئى، ويتم الإبقاء عليها فى مكانها.

وجه الأسد

ينظر إلينا ميك عبر الجانب الآخر من العدسة (الشكل ١ - ١). وهو يخاطبنا بنظرته، لكن يتعين علينا أن نصغى إليه بأعيننا كما نصغى بآذاننا. ولد ميك فى لويشام فى ١٩٥١ وعاش طفولته فى بيرى فيل، بمنطقة فوريست هيل بجنوب لندن. ويظهر ميك الأسدين المنقوشين على صدره. إنهما طوطم فريق الكرة الذى ينتمى إليه، نادى ميلوول لكرة القدم، الذى يشير إليه الصديق والعدو على السواء، بالأسود. ويعنى ميلوول للمخيلة العامة كل ما يثير السخط فى ثقافة كرة القدم الإنكليزية - العنف، والتعصب والبغضاء. وفى دراسته المدهشة للنادى وتاريخه كتب غارى روبسون : كلمة ميلوول، برأيى، هى من أكثر الكلمات إثارة للتداعيات فى اللغة الإنكليزية. فهى تعمل كرمز مكثف، يستخدم على نطاق واسع ودون تمييز للتعبير فى أفكار ومشاعر فى مجال واسع من النشاط والخبرة يتجاوز مدارات معناه الأصلى. فقد أصبحت تعبيرا مرادفا عن أشياء مثل البلطجة الغوغائية العنيفة، وعن الذكورة غير المهذبة، وعن الثقافة الحضرية المظلمة وغير القابلة للاختراق وعن " فاشية " الطبقة العاملة. (روبسون ٢٠٠٠ : ١٩).

ولا ينطوى هذا التشخيص الساخر إلا على أقل القليل من الصحة بالنسبة للمشجعين المخصلين الذين يمنحهم النادى شعورا بالانتماء وبالارتباط، ويمنحهم العاطفة والحب. إذ أنه بداخل هذا " الرمز المكثف" طبقات من تاريخ حضرى يتجاهله

- إلى حد كبير - الصحفيون والسياسيون الذين يسارعون إلى إدانة مشجعي ميلوول باعتبارهم نماذج فاشية لمشاغبي كرة القدم. وقد جاءت جدة ميك من دونغال بإيرلندا وتعيش عماته في مناطق مختلفة من تلك البلاد. وقد بدأ يشجع ميلوول عندما كان في التاسعة من عمره. ويتحدث ميك عن المتعة وعن الجو المسكر لثقافة كرة القدم في ذلك الوقت :

أفضل الأوقات -- كان الذهاب لمشاهدة ميلوول يلعب - أمر له خصوصيته لأن الإثارة والأدرينالين كانا يبدآن من مساء الجمعة. الذهاب إلى الحانات القديمة وتناول الشراب، كما تعرف، ولا يهم كم كان عمرك... كنا دائما نجعلك تتسلل إلى الداخل أو كانوا يجعلوني أتسلل إلى الداخل أو أيا كان الأمر، لكن لا، لقد كانت... كانت، كان الأدرينالين يبدأ من مساء الجمعة، أو خصوصا إذا كنت تسافر في مساء جمعة لأنه لم تكن لديك طرق سريعة في تلك الأيام وكنت تذهب ليلا، أماكن مثل كارلايل وبارو ووركنتون.... صعدنا ليلا، وكانت، كانت كما تعرف، رائعة بحق، كما تعرف، مجرد أن تسافر وأن تجعل الناس يرون أنك جئت.

وكما يقال، فأنت هناك، وقد جئت كل هذه المسافة، كما يقال، لتشاهد ميلوول يلعب ثم... الـ.. الذروة كانت في نهاية المباراة، كما تعرف... لو أننا كسبنا، كما يقولون، تعرف ما أقصد، وتكون أنت طائرا بالنشوة، كما يقولون، كما تعرف. أو محبطا للغاية إذا خسرت، لأن رحلة العودة الطويلة الكئيبة، كما يقال.... طيب، كما أقول، لقد عشنا أوقاتا رائعة. (مقابلة : ١١ إبريل ١٩٩٦) (تعمد الكاتب نقل تعبيرات ميك الركيكة، كما هي - المترجم).

وقد ظهر ميك في فيلم وثائقي سيىء السمعة في ١٩٧٧ أنتجه فريق برنامج "بانوراما " في بي بي سي. كان البرنامج معالجة لشغب كرة القدم، مع التركيز على ميلوول كحالة نموذجية. ونتيجة لذلك، علقوا صورته ظلما في ملاعب كرة القدم إلى جوار "البلطجية " من " مشاغبي ميلوول" المطلوبين للعدالة. وقد ضمت أخوّة ميلوول

شخصيات أسطورية مثل بوب الزنجبيل وراى علاج وهارى الكلب وتاينى ـ وكان أحد مشجعى ميلوول من السود وأحد أكثرهم احتراما ـ وسيدْ "رجل المظلة".

ويشرح لنا ميك :

طيب، اعتدنا أن نذهب إلى مباريات كرة القدم، وعندما كانت المتاعب تبدأ، كان سيد يمشى، (هو) كانت لديه دائما مظلة كما لو أنه لا يسبب أية مشاكل. وعندما تجد المشجعين يفرون، كما يقال، فإن المعارض يبدأ ششش (يشدهم من الرقبة) ذلك الرجل الذى معه مظلة، كما يقال، وششش ـ كان أمرا مضحكا. أقصد نحن نعرف أنه كان خطأ لكن فى تلكم الأيام كان أمرا مضحكا لأنك كنت هناك، أنت كان جزءا منها. (مقابلة : ١١ أبريل ١٩٩٦) (تعمد الكاتب نقل تعبيرات ميك الركيكة كما هى – المترجم).

كان العالم يمثل بالنسبة لهؤلاء الرجال مجالا مفتوحا للحياة بين البيت والعمل، مكانا يسيطرون عليه، يستمتعون به، وكان يتميز بكهربية فريدة.

حصل ميك على نقش الأسدين على صدره عندما كان فى السابعة عشرة فى صالون رينغو للوشم فى ووليتش. كان ذلك أسمى تعبير عن الانتماء. "أظن أن ذلك جعل الأمر يسرى فى دمك – ومن الواضح أنه فى تلك الأيام كنت تغطى نفسك بالوشم وكنت تجعلهم يضعون نوعا من الأسود فوقك، وكما يقال " ميلوول إلى الأبد " (مقابلة : ١١ أبريل ١٩٩٦).

ويجمع ميك تماثيل الأسود التى تزين بيته. وفى مرحلة ما كان لديه أسد أليف اسمه شيبا احتفظ به فى بيكسلى هيث، وجاء به إلى مباريات عديدة فى ملعب ميلوول "ذا دن " (العرين – المترجم).

وهذه ارتباطات تزيد كثيرا عن كونها تسلية رياضية. إنها تعنى إحساسا بالمكان وبالوجود فى العالم. إنها شكل من أشكال الهوية يتم تمثيله، أداؤه، والشعور به فى الجسد ومن خلاله. إنه شىء يجاهد ميك وأمثاله ليصيغوه فى كلمات :

لقد ظللت... أشجع ميلوول وو – لا أدرى، أظن أنه حّيز... مجرد، أنهم يملكونه، إنه ميلوول، هذا هو، وإنه، وهو يبقى (يسعل)، وكما قلت، هذا، هذا، هذا هو كل موضوع ميلوول، إنه مجرد – ميلوول هو... الأمر أنهم تحت الأضواء، هل تدرك ما أعنى ؟ إنه، إنه هناك، إنه هناك تحت الأضواء، أقصد أن الكل يرون ميلوول، الكل يرون ميلوول، الكل يحلمون بميلوول. (مقابلة : ١١ إبريل ١٩٩٦).

وبالنهاية، فالكلمات ليست ضرورية. هذه العاطفة وهذا الالتزام ظاهران على جسده. ومع ذلك فلم يشأ ميك أنه تكون كلمة " ميلوول " جزءا من وشمه. وبالنسبة له فللأسدين الثقل الرمزى الذى يجعل الانتماء إلى ميلوول وإلى جنوب لندن واضحا، مع بقائهما مخفيين جزئيا عن نظرات الساخطين ممن لم يتم تدشينهم.

أما دارين فهو حمال فى كلية غولد سميثس، نشأ مثل ميك، فى جنوب لندن ويشجع ميلوول طوال حياته. ومثل الكثيرين، فقد نزح عن العاصمة، ويعد ذلك، فى جانب كبير منه، رد فعل على تضخم أسعار المنازل. وهو يعيش مع أسرته فى وولدرزديل، بمقاطعة كنت. ويسافر إلى عمله فى نيوكروس قاطعا سبعين ميلا، فى الذهاب والإياب، كل يوم. وعلى ساعد دارين نقش الأسد المحارب، وفوقه اسم النادى وتحته الحروف الأولى لنادى الكرة (انظر الشكل ١-٢) هذا هو الرمز الأكثر شعبية بين رموز ميلوول. وقد كان الشعار التجارى للنادى حتى ١٩٩٩ عندما قرر النادى التخلى عن الشعار فى محاولة لأن ينأى بنفسه عن الارتباط لدى الميديا بالعنف والشغب.

لكن ذلك لم ينل من شعبية هذه العلامة فى صالونات الوشم فى جنوب لندن. ويحمل دراين الوشم على ساعده مفتخرا به للغاية، بجوار نقوش أخرى مستقاة من أنماط تكتسح الآن أوروبا وأمريكا، كجزء مما أشير إليه باعتباره " بعث الوشم " (كابلان ٢٠٠٠). والنمطان متوافقان.

وتشهد نقوش الوشم المرتبطة بكرة القدم بانتماء من يحملونها لناديهم المحبوب لكنها أيضا علامة على امتداد الجذور إلى موضع معين. وقد تحدث كثيرون عن كيفية،

تحول ملاعب كرة القدم إلى " مرج مقدس ". (بيل ١٩٩٤). ويمضى بعض عشاق كرة القدم بهذه " القداسة الجغرافية" (توان ١٩٧٦) إلى ما هو أبعد : وبالتحديد فهم يطلبون أن يعقد زواجهم على أرض الملعب، أو يطلبون أن ينثر رمادهم بعد الوفاة فى المرمى. وكم شنت العصابات غارات ليلية على الاستادات فى جنوب لندن وفى غيرها وفاء بوعود - غالبا ما تكون غير مشروعة - ولإقامة جنازات غير رسمية. وتعمل نقوش الوشم فى اتجاه معاكس. فما تفعله هذه النقوش هو أنها تجسد إحساسا بالمكان وبالمجتمع وبالتاريخ على جلد الفرد. وقد حصل ستيف شولس (٣٤ سنة) المتعصب لمانشستر يونايتد على وشم على ظهره يمثل استاد أولد ترافورد بكامله. وتظهر الصور لقطة جوية للملعب بالتفصيل مع الكلمات " أولد ترافورد مسرح الأحلام ". وقد صرح لجريدة صان بقوله : "آمل أن يقدموا على المزيد من التشييد" (صان، ٨ نوفمبر ٢٠٠١ : ٢٧). هذا الإحساس بالمكان المرتبطة به أحلامه محمول على ظهره كأنه نقطة مركزية تتحدد، إنطلاقا منها، الاتجاهات التى تمضى بالشخص فى حياته وهو يتحرك ماديا، خلال المناطق المختلفة وعبر الزمن.

ولا يقتصر الأمر على كون الانتماءات الجماعية مكتوبة على الجسد من خلال الوشم. فإحدى خصائص وشم الطبقة العاملة أن تكتب أسماء أفراد الأسرة المحبوبين وأسماء العشاق، فى الغالب، على الجلد. وهذا أمر يختص به وشم الطبقة العاملة. ونادرا ما تكتب أسماء أعضاء الأسرة فى ثقافات الوشم الفرعية الأوروبية المعاصرة "البدائية الحديثة" التى تنتمى غالبيتها للطبقة الوسطى (كابلان ٢٠٠٠ ؛ راندال وبولهيموس ١٩٩٦). وهنا أمر ذو مغزى، يشير إلى الطبيعة الطبقية المحددة لمثل هذه الممارسات. ففى ثقافة الطبقة العاملة البيضاء، غالبا ما تكون الأسماء المنقوشة فى الوشم تجسيدا للحب البنوى والقرابة.

وفى كتابها "كل شىء عن الهوى "كتبت بيل هوكس (bell hooks هو اسم الشهرة للكاتبة والناشطة الاجتماعية غلوريا جين ووتكنز المولودة فى ١٩٥٢، وينعكس

تمردها فى أمور منها أنها تبدأ الحرف الأول من اسمها ومن لقبها بالخط الصغير – المترجم) تقول :

كــان الرجــال فى حيــاتى، دائمـــا، من أولئـــك النــاس الذين يحذرون استخدام كلمة "الحب " بخفة... يحذرون لأنهم يعتقــدون أن النســاء، يعــوّلن كثيـرا على الحب. (هــوكس ٢٠٠٠ : ٣).

وهذا كتاب ضرورى للغاية. وقد خلصت المؤلفة إلى أن العجز عن فهم معنى الحب بوضوح، هو فى صميم صعوبة الوقوع فى الحب. فالحب بالنسبة لها هو مسألة إرادة، وفعل واحتيار. إنه مسألة تربية.

لكى نحب بحق يجب أن نتـعلـم أن نمزج بين العـديـد من المكونات ـ الاهـتـمـام، المودة، التقدير، الاحترام، الالتزام والثقة وكذلك التواصل الصادق والصريح (هوكس ٢٠٠٠ : ٥).

ولكن أى نوع من التواصل "تلمح إليه المؤلفة هنا ؟ قيل الكثير عن العى العاطفى لـدى الــرجــال عموما، ورجال الطبقة العاملة بشكل خاص. ويعد فيلم غارى أولدمان "لا شىء شفاهة"، برأيي، المثال الأفضل والأكثر تكثيفا[٣]. ويصف الشخصية الرئيسية فى الفيلم كيف دخل أبوه المستشفى. فوق سريره كتبت الكلمات " لا شىء شفاهة ". وهذا يلخص علاقة الابن بأبيه.

الكلام عن الحب من دون ترو، يمكن أن يحط من قيمـة العملة. وقد كتـبت جولى بورشيل أن لغة العواطف فيها بعد طبقى (بورشيل ٢٠٠١). وبورشيل كصحفية مربدة السخرية ومثيرة للجدل، تعتبر أن عائلات الطبقة الوسطى تصرح بالحب بسهولة تفضى إلى سطحية فجة فى الأمور العاطفية. وهذا النقد ينطوى على أمر ما. فنحن نعيش فى زمن عروض التوك شو، حيث تمسرح العواطف. والكلام العاطفى والبوح هو الآن صناعة كبرى. وتشهد على هذه الحقيقة التقديرات التى تحوزها برامج " الحقيقة

الصادمة" المتلفزة وأرقام توزيع المجلات المصقولة. وغياب الهذر العاطفى فى ثقافة الطبقة العاملة يشير إلى نماذج بديلة للحب.

فى باطن ساعد دارين وشم آخر، مختلف عن أسد ميلوول الشرس. يتألف الوشم من اسمين – مولى وتشارلى – يربطهما معا قلب، وتحتهما تاريخ ٢٦ أبريل ١٩٩٩. هذا تسجيل لتاريخ ميلاد ابنتيه التوأم الحبيبتين. هناك شىء جميل ومؤثر فى رسم يوضح التعلق الأبوى. أعطى الحب اسما، وأصبح مجسدا. لكن هذا الالتزام لم يصدر فى خطاب منمق. إنه يؤدى بدلا من أن يوصف. وأحب أن أشير إلى هذا النوع من الارتباط باعتباره حبا غير ناطق : حبا يخرج إلى الوجود من دون إعلان مفتعل.

اسم الأب

فى دراسة لها بعنوان "تكوينات الطبقة" والنوع تعرض بيفرلى سكيغز الطرق التى تُحمل بها مؤشرات الطبقة الاجتماعية على الجسد وعلى الصفات الجسدية، فالشابات فى دراستهن يركزن على أجسادهن كوسيلة لترقية الذات. وكما تقول جولى، وهى إحدى المستجوبات، فإن جسدك هو الشىء الوحيد الذى تمتلكه حقا بين كل ما لديك " (سكيغز ١٩٧٧ : ٨٣). وبالنسبة لهاتيك النسوة فإن "توجيهك لنفسك باتجاه التجارب" هو إشارة مختزلة إلى الاستسلام للتضييقات الطبقية، والجمود، والحبس. وتلاحظ أخرى، تيريزا " تعرف أنهن يشاهدن ماشيات فى أنحاء المدينة، سمينات بشكل ميت، وشعورهن مزيت، وملابسهن تفوح رائحتها، وأطفالهن قذرون، تعرف هذا النوع سراويل البوليستر (هكذا) وما إلى ذلك، لم يعدن يبالين بشىء، لن أسمح لنفسى بأن أكون هكذا، أبدا " (المرجع السابق). التعلق بالوعود الفارغة، بالحراك الطبقى الذى جرى اختزاله إلى مسألة العمل على حمية صحية، والمحافظة على الرشاقة والتدريبات البدنية. وتخلص سكيغز إلى أن " جسد الطبقة العاملة الذى يشار إليه عبر السمنة هو ذلك الجسد الذى تخلى عن كل أمل فى "التحسن"، على الإطلاق..." (سكيغز ١٩٩٧ : ٨٣)

ولا تذكر بيفرلى سكيغز مكان نقش الوشم فى مناقشتها، لتعقيدات أنوثة الطبقة العاملة. لكنى أخمن أن الوشم كان يمكن أن يضاف إلى العلامات المتصلة بوضاعة جسد الأنثى من الطبقة العاملة. وحتى وقت قريب نسبيا، فإن الوشم على أجساد الشابات كان يمكن أن يتسبب فى اتهامات بالتورط فى المجون الجنسى أو الدعارة وبأن الفتاة "خليعة" أو "متهتكة". لكن نهضة الوشم فى السنوات العشر الأخيرة غيرت هذا الموقف ؛ بدرجة ما، مع الزيادة المطردة للنساء اللاتى يحملن الوشم ومع تراجع الإدانة المرتبطة به.

فعلى كتف فيكى وشم لملاك (انظر الشكل ١-٤). لم ترغب فى أن نظهر وجهها. وعلى كتفها الأيسر، مقابل هذا الوشم " شيطان صغير". وتظن أسرتها أن هذين الحارسين، الطيب والشرير، يتنافسان فى التأثير على شخصيتها. إنها ابنة أخ لى وتعيش فى نيو آدنغتون، وهو مجمع سكنى كبير تابع للمجلس البلدى، فى جنوب لندن. إنه مكان تتداخل فيه المدينة مع الدولة كأسنان المنشار. ففى ١٩٥٦ قال السير هيوكاسون، المدير المعمارى لمهرجان بريطانيا، عن هذا المكان، إنه "منقطع الصلة، ليس فقط مع كرويدون ولندن، بل حتى مع الحياة نفسها"[٤]. وقد أطلق عليه ساكنوه الأوائل اسم "سيبيريا الصغيرة" لأنه يعلو أحد التلال ومكشوف لقوى الطبيعة. واليوم فإن أفقه تهيمن عليه ناطحات السحاب الثلاث التى تتألف منها أبراج كانرى وورف. وتشبه ناطحات السحاب قابس كهرباء عملاقا مقلوبا ذا ثلاثة أصابع. وتتصل لندن، عبر هذه الأبراج بالكهرباء المالية للعولمة. وفى العصر الرقمى لا يعرف " اللندنى" بأنه المولود فى النطاق الصوتى لأجراس " بوبيلز " بقدر ما يعرف بأنه المولود فى نطاق تتيسر فيه مشاهدة كانرى وورف.

فيكى فى العشرين من عمرها. وعندما التقطت صورتها، كانت قد عادت لتوها من العمل فى سوبر ماركت. سألتها إن كانت نقوش الوشم على أجساد البنات تنطوى على وصمة من نوع ماهذه الأيام؟ ردت قائلة : "لا. الكل مقبل على الوشم هذه الأيام. بكل أنواعه. دلافين، وأشياء كهذه. الوشم رخيص، أيضا" سألتها عن الكلفة. وردت :

"يتوقف الأمر على المكان الذى تذهب إليه لكن بوسعك أن يكون لديك وشم صغير مقابل ٢٠ إلى ٣٠ جنيها استرلينيا. (٢٢ يوليو ٢٠٠١). وأظهرت الوشم على كعبها (الشكل ٥ - ١) كانت ترتدى حذاء العمل وفوق كعبها وردة صغيرة حمراء، مع كلمتى "بابا" و"ماما" موصولتين على جانبى الوردة. الحب غير الناطق.

وتعرض فيكى علينا يديها (الشكل ٦-١) وراء كل قطعة من حليها الذهبية توجد قصة. يلتف حول الإصبع الأوسط ليدها اليسرى خاتم كان ذات يوم لجدتها لأمها، التى توفيت قبل عشر سنوات. وبجوار الوردة الذهبية، على سبابتها "الخاتم الحارس"، وقد حصلت على هذا الخاتم، فى الحقيقة، من جديها فى عيد ميلادها الثالث عشر.

وتثير كل الخواتم على أصابع يدها اليمنى تداعيات، ولها ارتباطات مماثلة. فقد اشترت الخاتم الماسى المضفور الذى على سبابتها بنقود أعطتها إياها جدتها لأمها فى عام موتها. والخاتم الذهبى على الإصبع الثالث أعطاها إياها جداها لأبيها فى عيد ميلادها السادس عشر. وعلى الأصبع الأوسط فى يدها اليمنى خاتم الجنيه الذهبى الكبير الذى أعطتها إياه جدتها لأبيها. وقبل أن تبلغ فيكى السن القانونية بشهرين مات جدها بالسرطان وأظافرها مشغولة، مطلية بأسلوب مهنى. وتحتوى الأظافر الصناعية الباذخة على جوهرة فى منتصف كل ظفر، وهو أسلوب رائج حاليا، بين فتيات لندن السوداوات والبيضاوات. وتستخدم عبارة "غارقة فى الذهب" لتوجيه السخرية إلى نساء الطبقة العاملة. والقصد منها هو تثبيت صور الشابات ومحدثات النعمة باعتبارهن سفيهات أو استعراضيات ووصمهن بالتدنى فى تراتيبات الذوق والتميز الطبقى (بورديو ١٩٨٦). وهذه عبارات تقليدية فى معجم الخيلاء الطبقى - فكل قطعة تلبسها فيكى تحمل معنى ولها تداعيات تتجاوز قيود الجهل والانحياز البور جوازيين. وكل واحدة منها ترمز إلى لحظة عاشتها، وتعد سجلا للحب أو لرابطة الدم التى تربطها بالقريبين منها أو بذكرى من فقدتهم. إن ما فى يديها هى قصة حياتها.

وهناك وشم فوق الأسورة الذهبية على رسغ فيكى الأيسر. إنه وشم بسيط بأسلوب عصرى ووجوده تحت الحلى الذهبية يشير إلى أثر ثقافى من الماضى الحى فى الحاضر. وفى المرحلة الأولى من الثورة الصناعية كان العمال يتزينون بما يكتب على جلودهم. كانت ممتلكاتهم قليلة لكن " العمل الحر" كان يعنى أنهم يملكون سلطة سيادية على أجسادهم. وقد خلص جيمس برادلى، فى دراسته عن الطبقة والوشم فى العصر الفيكتورى إلى أن :

رسوم الوشم تؤمن البديل للمجوهرات أو غيرها من الممتلكات المادية : إنها وسيلة للتعبير عن العواطف ولصياغة العلاقات بين الجسد والذات والآخرين. (برادلى ٢٠٠٠ : ١٥١).

وتنتج الحلى الذهبية والوشم عند فيكى استمرارية تتأرجح فيها العناصر بين الماضى والحاضر. وتجد العناصر مكانها داخل ما يسميه ويليامز (١٩٧٧) "بنية الشعور التى يقوم عليها الذوق والخبرة عند الطبقة العاملة.

وقد مات جد فيكى، والدى، فى ١٩٩٩ بعد رقصة وحشية وطويلة مع السرطان. وبعد أن أجريت له الجراحة الأولى، زرته فى مستشفى ماى داى، بكرويدون. كان العنبر مليئا برجال فى مثل سنه ومن وسطه، كلهم مدخنون، كلهم مبتلون بالإدمان ذاته. تركت خمسون عاما من العمل فى المصانع شبكة من الشقوق على كفيه المغطيين بتورّمات خشنة. ولأنه كان يقف أمام الآلة عشر ساعات يوميا، فقد أصبح كعباه سميكين وركبتاه ضعيفتين. تركت نظم العمل فى المصنع آثارا على جسد العامل تدركها العين المجردة بسهولة فى كل الأحوال، لكنها كانت ظاهرة بوضوح فى الأجساد الواهنة فى هذه الغرفة. وعلى غرار الاغتيال الاجتماعى الشهير الذى أشار إليه إنغلز، فإن الأمراض التى كنت تراها فى هذا العنبر اقترفها مذنبون من النوعية ذاتها ـ ظروف عمل سيئة، تغذية رديئة وصناعة تربح من بيع ما كان يسميه أبى " قضبان السرطان".

وعندما كان شابا كانت الأمور بالغة الاختلاف. كان يتوهم نفسه أقرب إلى " العيوق " المفتون بعالم عصابات جنوب لندن وأسلوبها. وتوجد صور له وقد وقف أمام الكاميرا مع صديقه العزيز جونى غراهام فى الحديقة الخلفية لبيت أمه ذى الشرفة (هذه هى الترجمة الحرفية لـ terraced house والحقيقة أن هذا النوع من البيوت ليست له شرفة، رغم الاسم الذى يعنى أنه بيت التصق من الجانبين ببيتين آخرين، وبذلك فهو أدنى البيوت مكانة فى بريطانيا – المترجم). وكل منهما يلبس حلة ذات صفين، وربطة عنق حريرية، وقيمصا بياقة طويلة. وقد اعتاد أبى أن يأخذ القطار مع جونى من إيست كرويدون، لينطلقا إلى نوادى الجاز فى سوهو، أو إلى نوادى الملاكمة، وغالبا ما كانت تعلو الحانات، فى طريق أولد كنت، أو يذهبان إلى سباق الكلاب فى كاتفورد. وقد جسد والدى، دائما، المرح وحب الحياة اللذين وجدهما فى تلك الأماكن.

خدم الوالد فى البحرية، لكنه لم يرسم سفراته على جلده. وقد منعنى ومنع أخى من أن نحمل الوشم، رغم أننا كنا نريد ذلك، نحن الاثنين. هو الذى " أرسى القانون" بالمعنى الرمزى للأمر عند لاكان (لاكان ١٩٧٧) لكن الوشم كان يعنى بالنسبة له، على وجه التحديد، إدانة ذاتية ووصمة طبقية وأمرا يهدم أحلامه فى فترة ما بعد الحرب بتحسن الأوضاع الاجتماعية. ومثل كثيرين فقد كانت صورة " الصعود " لديه تعنى الانتقال إلى أطراف المدينة، إلى المجمعات السكنية الكبيرة التابعة لمجالس الأحياء والتى كانت تعنى وعدا بظروف معيشية وبمرافق أفضل. فى تلك القلاع الخرسانية اقتلعت ثقافة الطبقة العاملة من جذورها وتشتتت. ومع ذلك، ففى تلك " العوالم الجديدة " كان تراث الماضى مسجلا على أجساد الطبقة العاملة بالشيفرة (باك ٢٠٠١) لا يتعين أن تبقى الذكريات واعية حتى تحتفظ بحياتها فى المجتمع (كونر تون ١٩٨٩) والأرجح أنها تؤمّن بنية شعورية، مع بقائها مراوغة، حتى بالنسبة لأولئك الذين يسكنونها. لم يكن أبى يتسامح مع أى استهزاء بفكرة التقدم. فقد كانت بالنسبة له بسيطة : كان يريد لأسرته أفضل مما كان له،وقرب نهاية حياته كان ينظر فى قلق إلى حفيدته فيكى وهى تظهر بوشم جديد كل شهر، أو أقل.

وقد أنهكنا كلنا الشعور بالفقد عقب موته، كل بطريقته، بالنسبة لأخى كين - والد فيكى - كانت الطبيعة الخاصة لوفاة الوالد تلقى بظل على مستقبله هو. إنه عامل على ألواح الفولاذ فى مصنع قريب من منزل الوالد، منذ سنوات طويلة. وهو الآن يرتحل عبر أرجاء العاصمة لإصلاح البنى الفولاذية فى المنطقة المركزية.. وحتى فى "الاقتصاد عديم الوزن" (انظر برات ٢٠٠٠، تونيكس ٢٠٠٢) فإن التجارة الإليكترونية تحتاج إلى مساحات للمكاتب لتضع فيها الحواسيب وأصص النبات. وفيما اختفى النظام الصناعى للإنتاج الفوردى، فلا تزال المدن وساكنوها يحتاجون إصلاح أبنيتهم وإقامة هياكل جديدة.

وعقب وفاة والدنا، مر كين بفترة ارتداء ملابسه وحتى نظارته. سكن غياب أبيه على نحو حرفى. ملأ ثياب أبيه بجسده هو واكتسب مظهره بلغة حركية وتوجه اجتماعى يكادان يكونان مماثلين، وقد كان الأب والابن مشتركين فيما أسماه بورديو " السحر الجسدى " (بورديو ١٩٨٦ : ٤٧٤) ومثل عائلات كثيرة فى لندن فلدينا مقطورة سكنية صغيرة على الساحل الجنوبى، وهو مكان كنا نعود إليه فى العطلات الصيفية منذ ١٩٥٧. وفى الثمانينات اشترى والدى عربة فان مستعملة من نورمان باى، وقد تواصلت زيارتنا فى الشهور التى تلت وفاة والدنا. كان التواجد هناك يكاد يكون مستحيلا. فقد كان حضوره الغائب يدوى فى كل مكان - على الشاطىء، فى البحر، على السور البحرى، حيث كان يقف ليدخن سيجارة ويتطلع إلى الأمواج والريح تزيح لَمّته الفضية إلى وراء. ثم، ذات أصيل صيفى دافىء، قال كين إن لديه شيئا يريد أن يطلعنى عليه. وشمر كم قميصه لأجد على قمة العضد، عند الكتف، وشما، زنبورا غرافيكيا (استخدم المؤلف كلمة imago والتى تشير إلى الحشرة فى طور البلوغ، وهى تعنى فى التحليل النفسى تصورا طفوليا عن الكبار يبقى رغم التقدم فى السن - المترجم)، يتألف من قبرة محلقة وقد أمسكت بمنقارها رقًّا (استخدم المؤلف لفظ scroll المرتبط برقائق العهد القديم وبلفائف البحر الميت - المترجم) وفوق تلك الرقعة اللحمية نقشت ثلاثة حروف - أبى (انظر الشكل ٧ ـ ١).

يسمى الوشم باسمه موضوع حب لا ينطق. وكما أشار الفريد جيل (١٩٩٣) فهذا الاختيار الذى يبدو فرديا، هو فى حقيقته، استجابة للآخرين. فى حالة كين كان الآخرون أسرته، أقرب الناس إليه، وصورة أبيه فى مخيلته. كان الوشم يرمز إلى حب لم يبح به إلا نادرا، إن كان قد باح به أبدا، لكن بعد أن أعطاه اسما. إنه الاسم. ويزعم المحلل النفسى جاك لاكان أن الأطفال تنشأ بينهم وبين آبائهم من البداية الأولى لحياتهم علاقة واضحة، وهذا يقف موقف التناقض المباشر مع الصلة الجسدية المباشرة بأمهاتهم والتى تصاغ عند الميلاد وخلال الحضانة (لاكان ١٩٧٧) ويطور الأطفال علاقة بدينة بأمهاتهم فيما يتعلمون العلاقة بآبائهم عبر اللغة والكلمة (مرة أخرى كتبت هذه الكلمة بطريقة تربطها بكلمة الرب فى التوراة-المترجم). و صحة هذه الادعاءات ليست موضوعنا الآن، لأن ما ينبهنا إليه لاكان هو الثقل الذى يحتويه اسم الأب. فالأب لا يمثل الوالدية والحب فقط، بل يمثل أيضا النظام الاجتماعى أو الأخلاقى.

وكتابة كلمة " أبى " على كتف كين هى إشارة إلى تعقيدات النظام الأخلاقى. تذكر أن أباه حظر عليه أن يحمل وشما كهذا. ورغم ذلك فعبر اجتيازه هذا الخط المحطم - بالتحديد - يحيى كين ذكرى أبيه. فالوشم عند كين يحيى ذكرى الوالد ويتحدى السلطة الأبوية، فى آن واحد. عبر انتهاكنا للقانون الذى أرساه لنا " كأطفال". وكان أبى يتحول أحيانا، إلى الشراسة والخشونة، وكان محتما أن يخرج كين فى شبابه على نظامه. وهكذا فإن وشمه يحتوى على الحلاوة والفلفل معا.

وبعد وفاة والدنا بسنتين أصبح كين مثله، ليس من ناحية الخواص البدنية ولا من حيث المظاهر السطحية للشبه. لقد انطبعت على فكره وتصرفاته ومسلكه رسوم الوشم الخفية التى تكوّن ما يسميه رايموند ويليامز بنية شعورية. وهذا بالنسبة لى أقرب إلى المعجزة ومصدر للراحة. لم نتحدث حول هذا الأمر - أقدر أن هذا لم يحدث إلا عندما أخذت وظيفتى الرئيسية إلى البيت ولعبت دور إثنوغرافى الأسرة المفترض. كل العواطف والمساندة الملموسة والحب الذى ظهر أثناء فترة الحداد، كل هذا ظل مسكوتا

عنه. وأود أن أشير إلى أنه يتجاوز كونه مسألة عائلية بكثير. بل يمكن قراءته كمثال على تعقيد الحياة العاطفية للعامة الذين غالبا ما ينظر إليهم باعتبارهم لا مبالين وعاجزين عن التعبير ومفتقرين إلى التعاطف.

وفى أوساط الطبقة العاملة البيضاء، فإن الرجال والنساء بدرجة أقل، يستترون وراء الاقتضاب فى حالات الألفة الزائدة. وهذه هى الحالة فى جنوب لندن، بالتأكيد، وفى المناطق المتاخمة، وقد تكون مميزة لتاريخ هذه المنطقة وللثقافات الطبقية التى ترسخت فيها. وليس هذا بالضبط سياق " جعل الذات ناعمة " أو إزالة تعرجات الترددات العاطفية الداخلية والخارجية التى وصفها كليفورد غيرتز بكل حيوية فى بيئة جاوة (غيرتز ١٩٧٩ : ٢٣١). والأرجح أنه قناع هادىء يحافظ على ثباته فى مواجهة أى نوع من الثرثرة. فإظهار الألفة الزائدة والمودة السهلة يقابلان بتشكك بارد. وقد كان هذا فى جزء منه دفاعا ضد مُفاتحات خارجية، سواء جاءت من سياسيين انتهازيين - من اليسار أو اليمين - أو من الراصدين الأخلاقيين من الاختصاصيين الاجتماعيين والمهنيين البورجوازيين.

فلغة الحب يُنطق بها عبر أفعال وإيماءات داخل عالم من التجسيد. وهنا تكسب العبارة البديهية " صوت الأفعال يعلو على صوت الكلمات " مغزى حرفيا. والخطر المتأصل فى هذا الحب غير المنطوق هو أن رسالته قد تشوّه أو لا تصل واضحة. وهذه العلاقات العاطفية الدفينة يمكن أن يساء تفسيرها أو أن تخضع لافتراضات، أو تكون موضع تجاهل، أو تؤخذ كأمر مسلم به. والنقطة الأساسية عندى هى أن غياب الكلام ليس مؤشرا بالضرورة على غياب الحب. وأكثر من ذلك، فإن التعبير عن الحب والاتصال بين المحبين يحتاج إلى أن نفهمه عبر عديد من الأشكال اللفظية وغير اللفظية.

اللون فى الصورة

لقد حاولت فى هذه المقالة أن أوضح ذلك الذى تصل إليه الكلمة المكتوبة بسهولة. والحجة الرئيسية هى، أن الجسد فى أوساط الطبقة العاملة البيضاء يصبح هيكلا تنقش

عليه العواطف والعلائق والمودة. وقد حاولت أن أبين بفحص الصور الفوتوغرافية التى تضمها المقالة، أن علامات الوشم على هذه الأجساد تحتوى على صلات متبادلة ومعقدة تقوم على ترميز جزئى، وعلى معان ورموز. وتلوين هذه الصور - وهو ما حاولت أن أنجزه من خلال الكتابة - هو تلوين جزئى، لأن كل صورة تنطوى على أحجية. ومحاولة البحث عن مغزى لها أشبه بالقبض على حفنة من الرمل. معظم الحبات تتسرب خلال الأصابع.

وبالنسبة إلى لاكان، فإن حقيقة إسباغ المغزى، أو أى شكل من أشكال التمثيل، هو أمر قلق بطبيعته. إنه ما يسميه كرتى كامبل " انزلاق العلامة " أو **glissement** (التزحلق - المترجم) أى " عملية انزلاق المغزى، بشكل متواصل، إلى ما دون مستوى الباحث عنه " (كامبل ١٩٩٩ : ١٣٥) وكما يزعم لاكان، فمن المستحيل أن " نقول كل شىء " لأن " الكلمات تعجز " بالنهاية. ويتعرف رايموند ويليامز على جانب من هذا العجز، فيما يسميه الانزلاق باتجاه الفعل الماضى فى التحليل الثقافى، وباتجاه ما يشير إليه باعتباره " الاشكال الثابتة للفهم". فتعقيدات الحاضر تقاوم المقولات التى نستخدمها لفهمها ؛ شىء ما يهرب دائما، ويبقى معتما، ربما أمكن أن نختزل الموتى فى أشكال ثابتة، وإن كانت سجلاتهم الباقية تحول دون ذلك. أما الأحياء فلن يتيسر اختزالهم على الأقل فى ضمير المتكلم ؛ قد يكون الشخص المشار إليه بضمير الغائب مختلفا. فكل التعقيدات المعروفة، والتوترات التى خبرناها، والتحولات، والريب، والأشكال المركبة للاختلال والاضطراب مناقضة بشكل مباشر، وبناء على ما سبق، للتحليل الاجتماعى ذاته. (ويليامز ١٩٧٧ : ١٢٩-١٣٠).

والعجز الذى يكتنف فعل التمثيل يصبح أكثر وضوحا هنا، بالنظر إلى أن الناس الذين تشملهم هذه الدراسة هم أقاربى من الدرجة الأولى وأصدقائى المقربون. وما أقدمه هو، إلى حد كبير، سرد بضمير المتكلم بالطريقة التى يصف بها ريموند ويليامز هذا النوع من السرد. والصور بطبيعتها منقوصة. إنها اسكتشات أكثر منها تصاوير حية تفصل كل ظلال التجربة. لكن الأصعب أن نستمرىء الانسياق وراء الأحكام السريعة

والموضوعية السوسيولوجية الغليظة عندما تكون موضوعاتك هم أحباؤك. وقد كان هذا في ذاته درسا. لكن الفشل المحتوم في عملية التمثيل ليس بالضرورة هزيمة. فالتمثيل الاثنوغرافي يتعين عليه أن يتطلع إلى هزائم أفضل نوعا إذا جاز لنا أن نعيد صياغة عبارة صمويل بيكيت الموحية. وهذا يشمل الانفتاح على تعقيدات خبرة الزمن المضارع وعلى طبيعتها الناقصة مع الاستمرار في تجنب الاختزال والتثبيت والإغلاق.

وقد يؤدي هذا إلى توجيه الاهتمام إلى أخلاقيات التفكير ذاتها. فإذا كان التفكير عملا أخلاقيا، فأي نوع من الآمال الأخلاقية هو (جيرتز ٢٠٠١)، خاصة عندما يشمل حوارا حميما من النوع الذي وصفناه هنا ؟ كتب بيير بورديو يقول إن الإصغاء ينطوي على حميمية هي -في آن معا- عقلية وعاطفية :

هكذا، ومع المخاطرة بأن نصدم كلا من المنهجي الصارم وأستاذ الترجمة الملهم، فإننا نقول إن الاستجواب يمكن أن يكون نوعا من المران الروحي الذي يهدف عبر نسيان الذات، إلى تحول حقيقي في الطريقة التي ننظر بها إلى الأشخاص الآخرين في الظروف العادية للحياة. والطبيعة الهاشة التي تفضي إلى أن تصبح مشكلات الشخص المستجوب هي مشكلاتنا نحن وأن نفهمهم على ما هم عليه في ضروراتهم المتمايزة، هي نوع من الحب العقلي... (بورديو ١٩٩٩ : ٦١٤)

والصور التي قدمتها هي ذاتها مرسومة بقوة الحب ؛ وهذه الصفحات مكتوبة به. وجعل " مشكلات الشخص المستجوب مشكلاتنا نحن " تمتلك في هذه الحالة طابعا مباشرا لأنها اشتملت -بالتفكير- على معالجة للفقدان والفجيعة الشخصيين وعلى شفاء منهما : كين هو أخي وأبوه كان أبي. لكنني آمل أن تتناغم هذه الدراسة مع فرضية بورديو إلتي ترى أن علم الاجتماع يتعين أن يرتبط بتغيير الطريقة التي ننظر بها الى الناس الآخرين وإلى أجسادهم وإلى إحداث تحول في هذه الطريقة.

والتناقض الذي ينطوي عليه الوشم لدى الطبقة العاملة هو أنه - بالإمكان وبالفعل - يضع علامة مميزة على الجسد المنقوش ليصبح هدفا للإدانة والتمييز. وقد تمسكت

طوال الوقت بمنطق يقول: إن هذه النقوش تحتوى بداخلها على عواطف وعلائق مركبة. وتزعم سوينسون أن فكرة القدرة على إعادة صنع الجسد وإعادة صياغته هى فكرة قوية هذه الأيام. ورغم ذلك فإن الإتجاه إلى التفكير فى الجسد باعتباره شيئا من الممكن إخضاعه لطراز معين والسيطرة عليه هو اتجاه ينطوى على وعد لن يتحقق. ويبرز الوشم وغيره من أشكال ثقافة الجسد هذا التناقض إلى العيان :

فنحن، فى الحقيقة، لا نملك أجسادنا، بل هى تمتلكنا، حتى أن الشىء الوحيد المؤكد أنها ستخذلنا. وفى النهاية لن يمكننا السيطرة عليها أو إخضاعها لمشيئتنا. وبهذا المعنى فما تضعه هذه الممارسات فى بؤرة الرؤية الواضحة هو استحالة الأفكار الغربية عن الجسد وعن الذات، واستحالة أوهام الاستدامة والاستقلال بالسيطرة الذى تسعى لتحقيقه. (بنسون ٢٠٠٠ : ٢٥).

فالخطوط فى هذه النقوش تلامس البقاء لكنها تعجز عن الإمساك بالأبدية. ولهذا الأمر نتيجته المزدوجة فيما يخص التعبير لدى الطبقة العاملة، لأنها غالبا ما تكون الوسيط الوحيد الذى تروى بها حكاياها. فلامكان لهذه الحكايا، ولا أمل فيما يدعوه جاك ديريدا " ذاكرة مضيافة " (١٩٩٤ : ١٧٥). ومع اختفاء الجثامين، تضيع آثار تاريخها المجسد، تاريخ الحياة والحب، ويصبحون من لا اسم لهم. يعبرون عنابر المستشفيات إلى المحرقة، لتبقى ذكراهم فى النقوش المحفورة على اللحم الشاب الذى سيهدم بدوره.

تنويه

الشكر لبول هاليداى على مساهمته بالصور المتميزة فى هذا المقال وعلى صحبته الطيبة فى رحلات تصوير عديدة عبر " أعماق الجنوب " فى لندن. وشكر خاص إلى ميكى ودارين وفيكى وكين على صبرهم وسخائهم، إذ سمحوا لنا بتصويرهم.

والشكر الجزيل -أيضا- إلى ستيفن دوبسون وكلير الكساندر، وفران تونكيس، وكيدى كامبل، وفيك سيدلر، وسيليا لورى، وروكى هاريس، وبن جيرلى، وسوبنسون، ومايكل كيث، على ما أمدونى به من معلومات عن سيرهم ومن رؤى كاشفة ساعدتنى على سلوك طريقى مع " شكر خاص " إلى جوديث باريت على تقويمها النقدى والأدبى.

الهوامش

(١) عالجت ديبى باريت هذا المريض فى شتاء سنة ٢٠٠٠ وأشكرها لأنها أطلعتنى على قصته.

(٢) راديو. بى بى سى - ٤، صحف الأحد ٤ أغسطس ٢٠٠١.

(٣) لا شىء شفاهة (١٩٩٧) شركة أفلام فوكس للقرن العشرين، تأليف وإخراج غارى أولدمان.

(٤) كرويدون أدفيرتايزر، ٢٢ يونيه ١٩٥٦.

المراجع

Back, L. (2001) "Out of the Shadows," in D. Bravenboer (ed.), *Contagious*. London: Croindene Press.

Bale, J. (1994) *Landscapes of Modern Sport*. Leicester: Leicester University Press.

Benson, S. (2000) "Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.

Berger, J. and McBurney, S. (1999) *The Vertical Line*. London: Artangel.

Berman, M. (1999) *Adventure in Marxism*. London: Verso.

Bernstein, B. (1979) "Social Class, Language and Socialisation," in J. Karabel and A.H. Halsey (eds.), *Power and Ideology in Education*. New York: Oxford University Press.

Bernstein, B. (1990) *The Structuring of Pedagogic Discourse*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1986) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1999) "Understanding," in P. Bourdieu et al., *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Cambridge: Polity Press.

Bradley, J. (2000) "Body Commodification? Class and Tattoos in Victorian Britain," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.

Burchill, J. (2001) *The Guardian Columns, 1998–2000*. London: Orion Publishing Group.

Campbell, K. (1999) "The Slide in the Sign: Lacan's Glissement and the Registers of Meaning," *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 4, 3: 135–43.

Caplan, Jane (2000) "Introduction," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.

Connerton, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Derrida, J. (1994) *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. London: Routledge.

Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Allen Lane.

Foucault, M. (1994) "Nietzsche, Genealogy, History," in M. Foucault, *Aesthetics, Method, and Epistemology*. London: Allen Lane, pp. 369–91.
Geertz, C. (1979) "From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding," in P. Rabinow and W.M. Sullivan (eds.), *Interpretive Social Science: A Reader*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, pp. 225–41.
Geertz, C. (2001) *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Gell, A. (1993) *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Oxford: Clarendon Press.
Glatzer, N.N. (ed.) (1988) *The Collected Stories of Franz Kafka*. Harmondsworth: Penguin Books.
Guest, H. (2000) "Curiously Marked: Tattooing and Gender Difference in Eighteenth-century British Perceptions of the South Pacific," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.
Gustafson, M. (2000) "The Tattoo in the Later Roman Empire and Beyond," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.
hooks, b. (2000) *All About Loving: New Visions*. London: The Women's Press.
Jones, C.P. (2000) "Stigma and Tattoo," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.
Lacan, J. (1977) *Ecrits: A Selection*. London: Tavistock Publications.
Levi, P. (1987) *If This is a Man/The Truce*. London: Abacus.
MacQuarrie, C.W. (2000) "Insular Celtic Tattooing: History, Myth and Metaphor," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.
Maxwell-Stewart, H. and Duffield, I. (2000) "Skin Deep Devotions: Religious Tattoos and Convict Transportation to Australia," in J. Caplan (ed.), *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. London: Reaktion Books.
Merleau-Ponty, M. (1962) *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
Modiano, P. (2000) *The Search Warrant*. London: The Harvill Press.
Phillips, S.A. (2001) "Gallo's Body: Decoration and Damnation in the Life of a Chicano Gang Member," *Ethnography* 2, 3: 357–85.
Pratt, A.C. (2000) "New Media, the New Economy and New Spaces," *Geoforum* 31: 425–36.
Randall, H. and Polhemus, T. (1996) *The Customized Body*. London: Serpent's Tail.
Rediker, M. (1987) *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates, and the Anglo-American Maritime World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robson, G. (2000) *No One Likes Us, We Don't Care: The Myth and Reality of Millwall Fandom*. Oxford: Berg.

Schwarz, D.R. (ed.) (1994) *James Joyce: The Dead*. Boston & New York: Bedford/St. Martin's Press.

Skeggs, B. (1997) *Formations of Class and Gender*. London: Sage Publications.

Tagg, J. (1987) *The Burden of Representation*. Basingstoke: Macmillan.

Tonkiss, F. (2002) "Between Markets, Firms and Networks: Constituting the Cultural Economy," in A. Warde and S. Metcalfe (eds.), *Market Relations and the Competitive Process*. Manchester: Manchester University Press.

Tuan, Yi-Fu (1976) "Geopiety," in D. Lewnthal and M.J. Bowden (eds.), *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geography*. New York: Oxford University Press.

Weil, S. (1977) "Human Personality," in George A. Panichas (ed.), *The Simone Weil Reader*. New York: David McKay.

Williams, R. (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

الفصل الثانى

من عرض الأزياء إلى الكاتالوغ : عارضو الأزياء والذكورة والهوية

جوان إنتويسل

ليس عرض الأزياء عملا ذكوريا " معتادا " وفى حكاية بريت إيستون إيلليس " غلامورراما " (١٩٩٨ : ١١٠) عن العارضين والمشاهير فى نيويورك، فإن الشخصية الرئيسية فيكتور، وهو عارض أزياء شاب، يقابل صديقة قديمة هى لورين وتجرى المقابلة بينهما على النحو الفكاهى التالى:

تسأل لورين : " إلى أين أنت ذاهب ؟

وأتنهد قائلا: "إلى عرض تود أوهام. فأنا معهم "

وتقول هى : " تعرض أزياء؛ وظيفة رجالية ".

" ليست بالسهولة التى قد تبدو عليها ".

" يعنى. عرض الأزياء صعب يا فكتور. كل ما عليك أن تفعله هو أن تصل فى موعدك. عمل صعب ".

وأتوجع وأنا أرد " هو كذلك "

وتسـألنى : " أليست وظيفة لا تحتـاج منك إلا أن تعرف كيف ترتدى الملابس ؟. وظيفة تحتاج منك أن تعرف كيف ـ دعنى أقل لك بشكل مباشر – تمشى ؟

" اسمعى، كل ما صنعته، هو أنى تعلمت كيف أحقق أقصى استفادة من مظهرى"

وماذا عن عقلك؟

وأضحك ساخرا "صحيح. كأننا فى عالم" ـ وأشير بيدى " يهتم بعقلى أكثر مما يهتم بعضلات بطنى. يا سلام. ارفعوا أيديكم إذا كنتم مصدقين ".

على خلاف الأعمال الاستعراضية الأخرى التى يشتغل بها الرجال والتى تجعلهم موضوعا للمشاهدة (مثل الرقص أو التمثيل، على سبيل المثال) فإن عرض الأزياء هو عمل يجعل الرجال مجرد معروضات – فكل ما يتعين عليهم أن يفعلوه هو " أن يصلوا فى الموعد " و أن " يمشوا " و " أن يرتدوا الملابس " ولا شىء غير ذلك. وهذا الغياب الواضح للفعل، والسلبية المفترضة فى العارض يجعلانه وظيفة غير مناسبة لـرجـل، بما أن الرجل " الحقيقى " يفترض فيه أن " يفعل " أكثر مما يفترض فيه أن " يظهر " (بيرجير ١٩٧٢) لكن تنامى عرض الأزياء الذكورية فى السنوات الأخيرة، والذى يبرهن عليه الاستخدام الواسع للعارضين فى بيع منتجات الموضة واللا موضة والعدد المتزايد فى أعداد عارضى الأزياء يبدو كتحد لهذه الافتراضات ويشير إلى أنه، بالنسبة للرجال الأصغر سنا، على الأقل ـ بدأ عرض الأزياء يتحرر من قدر من الإدانة الموجهة له باعتباره " غير رجالى ". ومنذ ثمانينات القرن العشرين حدث توسع فى عروض الأزياء الرجالية، وهذا نتيجة لانفتاح " أسواق الرجال " فى أسواق التجزئه وفى المنتجات التكميلية (مورت ١٩٩٦ ونيكسون ١٩٩٦). واستمر هذا التوسع بالتصاعد فى السنوات الأخيرة : طوال تسعينيات القرن العشرين كانت هناك زيادة كبيرة فى العارضين من الرجال الذين يمثلهم وكلاء عرض فى لندن ونيويورك[١]. واليوم فقد يكون عرض الأزياء وظيفة مرغوبة من بعض الشباب. وهكذا، فنيا ،لا تزال التحيزات

القديمة ضد العارضين محسوسة (كما فى الفقرة التى اقتبسناها للتو من إيستون إيلليس) فيبدو أن الأفكار عن الذكورة تتغير وقد نشأ الرجال المولودون فى سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته محوطين بصور رجال يبيعون كل أنواع السلع، وكذلك بمشاهير، مثل لاعب كرة القدم دافيد بيكهام ونجم البوب روبى ويليامز اللذين يظهران نوعا أنثويا للغاية من الاهتمام بالموضة، والجسد والمظهر[٢]. وقد يبدو، إذن، أن التابو الذى يحظر على الرجال الاهتمام بالموضة أو بحسن منظرهم قد تداعى -إلى حد ما- على الأقل بالنسبة لجيل أصغر من الرجال.

وهكذا، فإن أحد المؤشرات الرئيسية على هذا التحول فى الفهم المعاصر للذكورة هو زيادة التركيز على تسليع الجسد الذكورى، الذى أصبح جزءا ثابتا من الثقافة التجارية المعاصرة. ومنذ سبعينيات القرن العشرين، وربما الأهم ثمانينيات القرن العشرين، وبروز " الرجل الجديد " تركز اهتمام الميديا والثقافة الشعبية على الجسد الذكورى باعتباره جديدا، بالضبط، والكسوة والتجميل والعناية به بشكل عام، كموضوع " ينظر إليه". ورغم أن الرجال، كما يلاحظ جيل وآخرون (٢٠٠٠ : ١٠٠) سبق تقديمهم من قبل باعتبارهم مرغوبين جنسيا؛ فالجديد فى الأمر الآن، هو أن شيفرات تقديم الجسد الذكورى " تسمح له بأن يكون محط النظر وموضوع الرغبة ".

ويرى جيل وزملاؤه أن هذه ظاهرة جديدة، متميزة ثقافيا وتاريخيا " (المرجع السابق: ١٠٠) وهم يشيرون إلى عدد من التطورات التى ساعدت على تأسيس " بيئة ثقافية " يمكن أن يظهر فيها " الرجل الجديد" وأن " يزدهر " (المرجع السابق : ١٠٢). وتشمل هذه التطورات صعود الحركة النسوية ثم الحركات الاجتماعية ونفوذها، وهى الحركات التى وضعت مسألة النوع تحت الرصد، وصعود وتأثير " صحافة الأناقة " مثل آرينا **Arena** وجى كيو **GQ** وذفيس **The Face** والتوسع فى تجارة التجزئة فى المنتجات الرجالية. ساعدت هذه التطورات على تعزيز التحول النوعى فى تمثيلات الرجال : فالأجساد الذكورية المعروضة منذ ثمانينيات القرن العشرين تختلف عن

سابقتها من الأجساد الذكورية ـ شابة، عضلية، جنسية ونرجسية بشكل واع، ومعروضة لتكون هدفا لنظرة النساء والرجال غير المثليين، في مجلات الرجل الجديد ومجلات الموضة. ولهذا الاتجاه مغزاه، لأنه يوحى بأن التذوق الجمالى للجسد الذكورى وعرضه، وقد ظلا مرتبطين بالشواذ السود لفترة طويلة، وقد انتقلا إلى الثقافة التجارية فى مجراها الرئيسى ليشمل الرجال البيض غير المثليين. وتتزايد المؤشرات إلى أن هذا التوسع فى صور الرجال له قدر من التأثير على الشباب، محفزا إياهم على أن يهتموا بمظهر أجسادهم (جيل وآخرون ٢٠٠٠) ويبدو أن الشباب الذكور يستثمرون أجسادهم بأكثر مما كانت تفعل أجيال سابقة من الرجال. وقد يساعد هذا إلى حد ما، فى توضيح السبب فى أن بعضهم يفكر فى عرض الأزياء كمهنة. وكما قال فيكتور فى المقتطف السابق فإن " عضلات البطن" (أو " مجموعة الستة") أصبحت مهمة فى "هذا العالم ".

وإنى أزعم، بعد أخذ هذه التطورات دليلا على تحول ملحوظ فى الذكورات المعاصرة، أن عروض الأزياء الذكورية هى واحدة من الساحات البارزة التى تتجلى فوقها هذه التحولات، والتى يمكن فحصها على هذا الأساس. وأنا أفحص فى هذه الورقة عمل عارضى الأزياء بغرض استكشاف الطريقة التى يتوصل بها الشباب على الخط الأمامى لهذه التطورات، إلى تحديد هوياتهم الذكورية. وعندى العديد من الأسئلة المتداخلة حول طبيعة عروض الأزياء الذكورية كمهنة للرجال، تركز اهتمامها على الجسد. والسؤال المركزى هو : كيف يؤدَّى الجسد ويعاد إنتاجه عبر الجماليات واستراتيجيات التجسيد ؟ لقد أظهرت الأعمال الحديثة عن النوع كيف أنه ينقش ويعاد إنتاجه على الجسد (انظر، مثلا، بتلر ١٩٩٠، غاتنز ١٩٩٦).

وبالنسبة إلى بتلر فليست للنوع حقيقة انطولوجية(وجودية – المترجم)، إنه أحد نواتج مدونات الأداء التى تتكرر بشكل لا نهائى ولا إرادى داخل الإطار التسلطى لـ " الجنسية المغايرة " فالنوع –حسب بتلر– هو فى حقيقته نتيجة لتحفيزات لا تنتهى،

تعمل على الحفاظ على مظهر " الاختلاف ". لكن دفوع بتلر على أهميتها النظرية، مجردة إلى حد كبير، وعاجزة عن فحص الكيفية التى يؤدى بها النوع ويعاد إنتاجه على المستوى الاعتيادى للممارسات الثقافية والاجتماعية اليومية، وهذا البحث يطور أعمال بتلر بالتركيز على الكيفية التى يعاد بها إنتاج النوع فى المواقف اليومية بفحص الكيفية التى تعمل بها الأجساد بشكل دائم، وهى تعيد إنتاج نفسها كأجساد مصنفة نوعيا عبر أداء روتينى فى "ممارسات ظرفية " (إنتويسل ٢٠٠٠ أ). وبتعبير آخر، فأنا مشغول بالكيفية التى " تفعل " بها الأجساد، عبر استثمارات متنوعة فى الجسد وتقنيات متعلقة به، وعبر ممارسات مجسدة معينة. وبالنظر إلى عمل عارضى الأزياء، بتركيزه على المظهر، فأنا مهتم بشكل خاص، بالطريقة التى يديرون بها أجسادهم ويصونونها. وهذا يثير سؤالين محددين : أولا ما هى أساليب العارضين الذكور فى الاستثمار فى الجسد ؛ كيف تطورت نظرتهم إلى أجسادهم وكيف تكون صيانتهم لها ؟ ثانيا: ما هى الطرائق التى " يفعلون" بها الذكورة وكيف يعاد إنتاجها عبر ممارسات جسدية معينة فى سياق يمكن، كما سوف أبين، أن يخرب الذكورة (المغايرة الجنسية) السائدة ؟ عبر تناقض بين هويتى النوع والعمل. فعروض الأزياء يسيطر عليها رجال مثليون وهى عمل " أنثوى" و " شاذ " فى آن معا، ومناقض لمعنى أن تكون رجلا "حقيقيا بتعريف " الإطار الضبطى " للجنسية المغايرة، ويمكن أن تكون مخربة له (بتلر ١٩٩٠، ١٩٩٣). وأنا مهتم بالكيفية التى يدير بها عارضو الأزياء هذا التناقض وبكيفية توجيههم أجسادهم بحيث تتوافق مع بنية (بورديو ١٩٨٤) هذا المجال المهين.

وبتحليل هذين الجانبين من جوانب التجسيد، فإنى أفحص -من ناحية- الكيفية التى تبرز بها أداءات الذكورة من قبل العارضين بعض الطرائق التى سجلت أو عدلت (ولا تزال) عبر استراتيجيات التجسيد. وبخلاف أشكال أخرى من عمل الرجال، فإن عروض الأزياء الرجالية استثمارات خاصة فى الجسد : إذ وجب أن يصاغ على أساس الصورة وأن يكون التفكير فيه بوصفه سلعة لكن أداء النوع على هذا النحو، من ناحية أخرى، يمكن أن يقال عنه أيضا إنه يعيد إنتاج أفكار سائدة عن الذكورة الغيرية، وإن

كان ذلك فى شكل معدل. وبهذه الطريقة فإن عروض الأزياء الرجالية تلقى ضوءا على بعض الإشكالات والتناقضات المعاصرة المتأصلة فى الطرز المعاصرة للذكورة كما تتجسد عبر الأفعال والممارسات التى يقدم عليها هؤلاء الشباب بالتحديد.

عالم عروض الأزياء

وقبل مناقشة هذه المسائل، فإنى أحب أن أقول كلمة أو كلمتين عن العينة التى اخترتها وعن المقترب المنهجى الذى اتبعته. لقد أجريت استجوابات مع ٢٢ من عارضى الأزياء وستة من المتعهدين فى خمس وكالات مختلفة فى نيويورك ولندن، والمتعهدون هم أولئك الذين " يحجزون العارضين للعروض، وبالتالى فهم يشكلونهم مهنيا. وباعتبارهم ذوى نفوذ داخل الوكالات، فقد كان المتعهدون المخبرين الرئيسيين لدى، وكان لتعاونهم أكبر الفضل فى أنى تمكنت من استجواب معظم العارضين. إضافة إلى ذلك، فخلال مدة بلغت الشهرين، قضيت بعض الوقت فى إحدى وكالات لندن، جالسة فى منطقة الاستقبال المفتوحة، ألاحظ العارضين ومتعهديهم، فى موقع العمل. وخلال تلك الفترة، لم أجر معظم استجواباتى فقط، بل تيسرت لى الفرصة لملاحظة العارضين والمتعهدين وهم يعملون، شاهدة على التفاعلات المنتظمة بينهم، وتفاعلاتهم مع المصورين والعملاء الذين مروا بالوكالة. وفى عدد من المناسبات، كنت موجودة فى الوكالة عندما كان العملاء يختارون العارضين، ومكننى هذا من فرصة مشاهدة الكيفية التى يتعامل بها العاملون مع هذا الجزء الروتينى من وظيفتهم. وإضافة إلى ما خبرته ولا حظته، فقد استفدت أيضا من الأداء الذى صحب مواقف الاستجواب، التى هى - بحد ذاتها - مصدر لبيانات نوعية. فالاستجوابات أدائية : موقف الاستجواب تفاعل يؤمن فى إطار اهتماماتى البحثية، براهين على الطرائق التى " يفعل " بها العارضون الذكور ذكورتهم فى إطار مقابلة غير مثلية معى (أنا المرأة الشابة غير المثلية). وبالنهاية، فبعد أن صادقت عارضين، تيسر لى أن أحافظ على اتصال منتظم وغير رسمى لفترة أطول من الزمن، ومكننى ذلك من أن يكون لى منظور أطول زمنيا لعرض الأزياء.

وقد تراوحت أعمار العارضين بين الخامسة عشرة ومنتصف الأربعينات ؛ لكن غالبية العينة كانوا بين ١٩ و ٢٢ (بينهم عارض واحد فقط فى الخامسة عشرة وواحد فقط فى منتصف الأربعينيات) وكانوا معروفين باسم " الوجوه الجديدة" لدى الوكالات لأنهم كانوا مبتدئين. والسبب فى أن لدى كل هذه الوجوه الجديدة له علاقة بطريقة الاتصال : فالعارضون الأصغر سنا أكثر احتمالا لأن يمروا بالوكالة التى اخترتها لانتخاب العينة، لكى يستجوبهم المتعهدون من أجل الوظائف، وهكذا، فقد كان أسهل على العثور عليهم مقارنة بالعارضين الأكثر نجاحا كثيرى الأسفار، الذين يندر أن يزوروا الوكالة. ولابد أن تؤخذ السن الصغيرة لهؤلاء الرجال بعين الاعتبار عند التوصل إلى النتائج وعند التحليل، على اعتبار أن خبراتهم بالعروض سوف تختلف عن خبرات العارضين الأكبر سنا وتجربة. وكذلك فسوف تختلف علاقتهم بأجسادهم، وهو ما سوف أوجه اهتمامى إليه الآن.

جسد العارض / عرض الجسد

يتطلب عرض الأزياء الذكورى نوعا خاصا من الجسد، نوع يأتى نتيجة الجينات أكثر مما هو نتيجة تحصلت بالعناية والجهد[٣]. جسد العارض الذكورى هو جسد معيارى للغاية، من حيث الحجم والشكل : والطول المطلوب فى معظم الوكالات هو بين ١٨٠ و ١٩١ سنتيمترا (خمسة أقدام وأحدى عشرة بوصة ـ أو ستة أقدام وثلاث بوصات) والقياسات المعيارية فى العادة، هى :

الصـــدر ٩٦ ـ ١٠٧ سنتيمــترات (٣٨ – ٤٢ بوصة).

والخصر من ٧٦ إلى ٨١ سنتيمترا (٣٠ – ٣٢ بوصة).

وعارضو الأزياء من غير استثناء، بالغو النحافة، بل والهزال بالمعايير اليومية. وقد وصف أحد المتعهدين العارضين بانهم "غرائب جينية" رغم أنه لم يقصد بذلك

النيل منهم، بل قصد أن يصف أولئك الرجال بأنهم أطول وأنحف من معظم الرجال فى الغرب. وعارضو الأزياء (من الرجال والنساء) يمكن أن يكون مظهرهم غير اعتيادى بالمرة فى بعض الأحيان، بملامح كبيرة أو مبالغ فيها، مثل الفم الواسع أو الفك البالغ القوة، رغم أنه من الضرورى أن تكون تلك الملامح مناسبة للتصوير. والملامح الجسدية المميزة للغاية المطلوبة فى العارضين الذكور تجعل مهنتهم شيئا لا يملك التأهيل "الطبيعى" له إلا قلة قليلة للغاية. فجسد العارض أو شكله هو نتاج للطبيعة، رغم أن "جماله " هو بالتحديد " ثقافى "، فهو " جمال " نتيجة وقوع الاختيار عليه وتقديره داخل عالم عروض الأزياء. فالعرض هو ممارسة جمالية تنتج بعض الأجساد بوصفها " جذابة " أو " جميلة"، وهى ممارسة يجرى العمل على إعلاء شأنها داخل صناعتى العروض والأزياء. وهذه الأجساد بالتعريف نادرة أو غير اعتيادية.

وبما أن هذا المنطق الجمالى، كما بينت فى موضع آخر (انظر إنتويسل فى موضع لاحق) ينحصر داخل هذه الصناعات، فإن تعريفات الجمال الذكورى (والأنثوى) التى يتم إنتاجها لا تتطابق بالضرورة مع تعاريف الجمال خارجها : فعارضو الأزياء، فى بعض الأحيان، غير جذابين بالمرة، حسب معايير الجمال التقليدية الموجودة خارج عروض الأزياء : ومن الأمثلة الواضحة على ذلك بروز " أناقة الهيروين " التى أنتجت منذ تسعينيات القرن الماضى أجسادا نحيلة للغاية وسحنا بالغة الغرابة أو الشذوذ. وقد أثارت جماليات عارضات الأزياء هذه قدرا كبيرا من النقد من جانب الصحافة والسياسين فى المملكة المتحدة، وإن كان من الممكن أن نجدها، بشكل أقل إثارة للجدل، فى الجماليات المعاصرة لعروض الأزياء الرجالية منذ تسعينيات القرن العشرين أيضا. ويتضح غياب التطابق بين " جمال " عارض الأزياء الذكر والأفكار عن الجمال الذكورى خارج صناعتى الأزياء والعرض من ردود الفعل السالبة، خاصة من الطالبات، من اللقطات التى قدمتها فى العروض الموسمية السريعة التى قدمتها فى الصف الدراسى.

والاشتراطات الجسدية للغاية لعروض الأزياء قد تكون مسؤولة -بشكل جزئى على الأقل- عن الغياب المدهش لصيانة الجسد من جانب عدد كبير من العارضين الذين تحدثت إليهم. فمعظم عارضى الأزياء الذكور لا يتعين عليهم أن يفعلوا بأجسادهم إلا أقل القليل، حتى يتمكنوا من أن يصبحو عارضين. لكن العمر هو عامل له اعتباره هنا على اعتبار أن عارضى الأزياء أصغر سنا بكثير، مقارنة بعارضى " أسلوب الحياة". فهم، على العموم، رجال وزن أجسادهم خفيف بطبيعته وقد لا يحتاجون -بالتالى- إلى الحمية أو التدريب للحفاظ عليه. وفى عدد من الاستجوابات أشار العارضون إلى أعمارهم عندما دارت المناقشة حول أجسادهم : وعلى سبيل المثال فقد اعتبر بعضهم أنه " محظوظ" لأنه لا يحتاج إلى " التدريب " أو الاحتراس عند الأكل بسبب ما لديه من سرعة استقلاب. أشار اثنان من العارضين الأصغر سنا إلى أن جسديهما مازالا يتغيران، لأن مراهقتهما لم تكتمل بعد. وكان آخرون مدركين لحقيقة أنه مع تقدمهم فى السن، فقد يتعين عليهم متابعة أوزانهم بمزيد من الحذر. وسواء كانت أوصاف الجسد هذه صادقة تماما أم لم تكن، فجدير بالاهتمام أن عارضين ذكورا بهذه الكثرة، ركزوا على فكرة الجسد " الطبيعى" أكثر مما أقروا بأنهم " طوروا " أجسادهم. وقد تكون هذه، فى جانب منها، استراتيجية بلاغية لكى يخفوا ارتباطهم بـ " العناية " بالجسد أو لكى يخفوا" الخيلاء ". وساد هذا الاتجاه بين العارضين البريطانيين، كما سنناقش بمزيد من التفصيل، لاحقا. وقد ناقش عدد محدود من العارضين، كيف أنه تعين عليهم أن يحترسوا فى تناول الطعام حتى يبقى وزنهم منخفضا، وقد طلب متعهد من اثنين من عارضيه أن ينقصا بعضا من وزنهما. وقلة قليلة من العارضين هم الذين أخبرونى بأنهم اضطروا للقيام بـ " تدريبات "، وكانت غالبية هؤلاء من خارج المملكة المتحدة.

والحقيقة أن كثيرا من العارضين البريطانيين الذين تحدثت إليهم ضحكوا عندما سألتهم عن التدريبات وعن العضوية فى ناد رياضى، وبدا عليهم الفخر وهم يقولون إنهم لم يدخلوا ناديا رياضيا فى حياتهم: وعلى سبيل المثال، فإن أحد العارضين وهو سايمون (فى لندن) قال لى : "أنا لا أذهب إلى النادى، أنا أحرص على أن أبتعد عنه

قدر الإمكان. وهذا الاتجاه السائد فى المملكة المتحدة، قد يفسر لماذا يميل عارضو لندن إلى أن تكون لهم أجساد هزيلة ولم تتم " تنميتها " مقارنة بكثير من أقرانهم فى الولايات المتحدة. والحقيقة أن أحد المتعهدين فى وكالة فى لندن أشار إلى هذا الاختلاف فى أنماط الجسد، واصفا الرجال فى المملكة المتحدة بأنهم أقل ممارسة للرياضة من الرجال فى الولايات المتحدة أو جنوب إفريقيا أو أستراليا، وهى بلدان اشتهرت بأساليب حياة رياضية ومنطلقة ونشطة. وطبقا لما قال، فإن أجسام العارضين فى تلك البلدان تفْضُل أجساد العارضين فى المملكة المتحدة، وبالتالى فهى أقدر على العمل فى عروض الملابس الداخلية وملابس البحر. وبين العارضين الذين يمارسون التدريبات يوجد اهتمام حقيقى بالحفاظ على النحافة الشديدة. وعلى عكس التصور الشائع بأن العارضين الذكور هم " مردة " ذوو عضلات، فإن جماليات الموضة تفضل المظهر النحيل للغاية مع قدر لا يزيد عن الحد من العضلات وبجسد لم يتم " تطويره "، بالتأكيد. وقد يكون عارضو الملابس الرياضية فى مجال " اللياقة " ضخاما ومكتملى الأجسام، إلى حد كبير، لكن عارضى الأزياء ينصحون بالمحافظة على هيئة بالغة النحافة. وقد وصف بعض العارضين كيف تعين عليهم أن يتأكدوا من أنهم لم يبالغوا فى بناء أجسادهم وإن كان هذا معاكسا لما كانوا يحبون أن يفعلوا بأجسادهم لو لم يكونوا عارضين : وعلى سبيل المثال فقد وصف أحد هؤلاء العارضين، وهو بن، كيف أنه شعر ببعض الضيق عند ما طلبت منه متعهدته أن لا " يبنى " ذراعيه عندما قال لها إنه يحب أن يفعل ذلك.

ويعكس الموقف من الحرص على البشرة البرونزية، أيضا، اختلافا ثقافيا آخر بين العارضين فى المملكة المتحدة وغيرهم، فيما يتعلق بإدارة الجسد وجمالياته. ففى نيويورك حرص كثير من العارضين على أن يكون لونهم طيبا طوال الصيف واستخدم عارض واحد من نيوزيلنده أسرّة الشمس عندما كان فى لندن ليكتسب بشرة برونزية. وبالمقابل فإن العارضين فى لندن يظهرون افتخارا شديدا ببشرتهم المتقعة

وأجسادهم الهزيلة الضعيفة. وفى الحقيقة، فإن عددا كبيرا للغاية من عارضى الأزياء فى المملكة المتحدة زعموا أنهم قليلو الاهتمام أو لا يهتمون إطلاقا بهيئتهم، وهو شىء يمكن ربطه بنوع من أداء " الجدعان " بين عارضى لندن. ويمثل هذا النموذج سايمون وروبى اللذان تم إستجوابهما معا أثناء اختيار العارضين فى وكالة فى لندن. وعندما أشرت إلى عظام روبى فى كثير من الصور وسألته إن كان يتدرب لتنميتها كان رده لا، أنا أتركها بشكل عام، لأنى كسول بشكل مرعب." وعندما طلبت إليهما أن يتحدثا عن صيانة أجسادهما ضحكا وتبادلا المزاح حول افتقارهما إلى ذلك واستعادا فكرة الجسد " الطبيعى"، مجددا.

س : هل تعتنى كثيرا بشعرك وجلدك؟

روبى : جلدى دائما ممتاز. لا أدرى لا " أفعل ". أدخن أكثر مما يجب بكثير. وأشرب كثيرا للغاية (يضحك) أحتقر كل التدريبات. (لا تذهب أبدا إلى النادى؟) كلا.

س (لسايمون) : وماذا عنـــك ؟

سايمـــــون : لا أذهب إلى النادى. أبتعد عنه قدر طاقتى. أفعل ما يفعله روبى : أفرط فى التدخين وفى الشراب. ولا أعانى من مشاكل فى الجلد.

س : أنتما الاثنان محظوظان، أليس كذلك ؟

سايمـــــــون : بلى.

ويمكن تفسير هذا الاختلاف الثقافى، إلى حد ما، على أساس اختلاف المواقف إزاء العناية بالمظهر بين العارضين فى المملكة المتحدة والولايات المتحدة، ففى الولايات المتحدة هناك نفور من أن يظن الناس بك أنك تهتم بمظهرك أكثر ما يجب ومن أن تبدو وكأنك " تحب نفسك ". وقد أظهر عارض لندنى آخر هو "غارى" هذا الموقف عندما أدان بقوة واضحة ذلك النوع من الرجال الذين يستخدمون نوادى التربية البدنية. وقال لى

إنه اعتاد التدريب " حوالى أربع مرات فى الأسبوع" فى منزله قبل أن يصبح عارضا. لكنه بعد أن انتقل إلى لندن لم يعد لديه فراغ ليفعل ذلك. ورغم أنه وصف نفسه فى مرحلة سابقة من الاستجواب بأنه " استعراضى إلى حد ما " فقد كان ينتقد أى إظهار علنى للنرجسية وطرح ذلك كسبب فى نفوره من النوادى الرياضية.

ليس لدى الدافع للنزول إلى النادى لأنى أكره النـــاس الــذين يفعلون ذلك. وكما تعرف، فإن كنت تريد أن تأخذ أوضاعا استعراضية وأن تحب نفسك قبالة مرآتك الخاصة فى غرفة نومك الخاصة، فهذا طيب. أما عندما نفعلها أمام الآخرين فهذا يشعرنى بالغثيان. ولهذا فأنا لست من كبار عشاق النوادى. أذهب للسباحة من وقت لآخر.

ويبدو تمييزه بين الأوضاع الاستعراضية التى يعتبرها "أمرا طيبا " والاستعراضات العلنية باعتبارها أمرا "يشعره بالغثيان" يبدو تمييزا غريبا بالنظر إلى أن مهنته كعارض ذكر تعنى أنه ملزم بأن يستعرض " أمام الآخرين" طوال الوقت. وإذا كان يرى " الوقفات الاستعراضية " جزءا من وظيفة العارض فإن علاقته بها تنطوى على ثنائية واضحة. ويمكن أن نقرأ تعليقاته كاستراتيجية خطابية ليتنصل من محتوى جانب كبير من عمله وربما أيضا من استمتاعه به. لكن الأمر اعقد من هذا : فالخيلاء، والزحفات الاستعراضية، وأن " تحب نفسك " تعد سقطات خلقية، كما يشير تعليق غارى. وكثيرا ما أشار العارضون إلى أن الناس يفترضون أن العارضين نرجسيون ومختالون، وهى افتراضات يسعى هؤلاء الشباب إلى دحضها، بكل قوة. لكن يبدو أن هذه تهافتات " أنثوية " بشكل خاص، حيث أن كثيرا من العارضين زعموا أنهم قابلوا عارضات مختالات ومغرورات (أو "عاشقات لذواتهن"). وهكذا فمن الممكن القول بأن هؤلاء العارضين بالتحديد حريصون على استبعاد أى " تأنيث " يمكن أن يرتبط بعملهم، بالتبرؤ من صيانة الجسد تماما. وهذا الموقف الذى يتصف بـ " الجدعنة " يمكنه، بالتالى، أن يكون أداء أخلاقيا يسعى إلى أن يتجنب الظهور بمظهر " المغرور "

أو " الأنثوى " أكثر من اللازم، وهو أداء يتحقق من أجل الاستجواب، ويكن قراءته، أيضا، كجزء من الأداء الكلى لعارض " الذكورة " عبر إنكار الجوانب " الأنثوية " الصريحة فى هذا العمل.

لكن ربما كان هذا الرجال يخدعون أنفسهم بخصوص ما يبدونه من اهتمام فعلى بمظهرهم، ما دام مظهرهم أساسيا فى مهنتهم كعارضين. ورغم أن العارضين الذكور قد لا يكونون مداومين على الحمية أو التدريب، فهذا لا يعنى أنهم يهملون مظهرهم أو أنهم لا يشتغلون عليه بشكل أو بآخر. ومعظم العارضين، إن لم يكونوا كلهم، مدركون لأهمية تطوير أو صيانة مظهر معين ويقفون على مسافة من الجسد ومن الصورة بتشييىء الاثنين كجزء من تطورهم المهنى. وللشعر أهمية خاصة لدى كثير من العارضين على أساس اكتساب مظهرما. وقد وصف عارضون كثيرون كيف أنهم يقصون شعورهم بانتظام فى أرقى صالونات لندن أو نيويورك، وعادة ما يكون ذلك مجانا مقابل الظهور فى إعلانات أو عروض. وفى واحدة من الحالات فإن بن، الذى كان شعره قصيرا للغاية عند " اكتشافه "، قال له متعهده إنه ليس بوسعه إطالته، لأن ذلك كان " مناسبا" له فى اللحظة الراهنة حسبما تراءى. ولكن مع تغير موضات الشعر فإن العارضين الحاذقين يكيفون شعرهم معها. وطوال الفترة التى أجريت فيها الاستجوابات راح عدد من العارضين يصفون لى كيف أن كثيرا من كبار العارضين فى العروض والحملات الكبرى كانوا يطيلون شعورهم بشكل واضح. وفى بعض الحالات قال العارضون: إنهم أطالوا شعورهم ليتماشوا مع هذا الاتجاه ليساعدهم هذا فى الحصول على عمل فى الصيف، موسم اختيار العارضين للحملات الرئيسية. وقال غارى، على سبيل المثال " أنا أطيله لأن الشعر الطويل مطلوب تماما فى الحظة الراهنة. وبالتالى، فأنا أظن أن هذا سينفعنى لأنه سيجعلنى متعدد الامكانات، بقدر أكبر" وبما أن الشعر شديد القابلية للتشكيل فهو أحد مكونات المظهر التى يمكن تغييرها بشكل متكرر كجزء من عملية مستمرة للترويج الذاتى. وعندما سألنا غارى عن الكيفية التى يطور بها مظهرا أكثر تناسبا مع الموضة (كمقابل للإعلان التجارى) عاد إلى مسألة

الشعر، مشيرا إلى أنه بوسع المرء أن يغير نفسه بتسريحات شعر مختلفة : " جانب كبير من هذا يتعلق بالشعر فى اللحظة الراهنة... والشعر الطويل مطلوب جدا فى اللحظة الراهنة... وإذا جعلت شعرى يسقط هكذا فالغرض هنا هو مظهر أكثر غرابة أو أكثر استفزازية من مظاهر الموضة، كنقيض للهيئة المحددة بوضوح، المطلوبة للعمل التجارى". و "الاستفزازى" هى الصفة اللصيقة بالموضة الراقية : إنها " غريبة " أو " شاذة " كنقيض للوسامة التقليدية المطلوبة للإعلانات التجارية.

وقد سمعت قصة أكثر راديكالية عن التحول الذاتى من تونى، وهو عارض أكبر سنا وخبرة يعيش فى نيويورك، وقد أخبرنى بأنه كان يخطط للقاء متعهدة فى الأسبوع التالى ليعيد صياغة صورته كليا : شعره وملابسه وصوره الموجودة فى " الكتاب" الخاص به (حافظة صوره). وقال إن هذه طريقة " استراتيجية" ليميز نفسه عن " كل العارضين الآخرين الذين بدأوا بالظهور". وكان يفكر بالعودة إلى تسريحة شعر تعود لعدة أشهر مضت، وأطلعنى على صورة له بهذه التسريحة ووصفها بأنها موهو، أى موهيكان (مجموعة قبائل من الهنود الحمر - المترجم) والهيئة التى كان يستهدفها كانت " مستفزة" وكان يعتزم أن يجرب هذه التسريحة لشهر أو اثنين، ليرى إذا كانت الثمانينات قد عادت موضاتها (وهو ماحدث فى الخريف والربيع من عام ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠١ وإن كنت فقدت الاتصال بهذا العارض، وبالتالى فلا أعرف إن كانت هذه التسريحة نجحت نتيجة لذلك)

ورغم أن هذه التحولات فى الصورة، قد تكون مطلوبة ليتجدد العارض الذى تقادم به العهد، فإنها تتطلب الكثير من الجهد ودرجة عالية من الالتزام من جانب العارض ليعيد اختراع نفسه بهذه الدرجة من الاكتمال. وتحول كامل كهذا يتطلب جهدا، ليس فقط بالتفكير فى هيئة المرء وإدخال تغييرات عليها، بل تتعلق أيضا بالصور التى فى "الكتاب" وضرورة تغييرها لتناسب الصيغة الجديدة تغييرها لتناسب الهيئة الجديدة. وكتاب العارض هو أداته الرئيسية لترويج نفسه ويفترض أن يحتوى أفضل ما قدم

وأقوى الصور لديه. وفى بداية الاشتغال بالعروض، فإن العارض لا يكون لديه إلا عدة صور فورية يدور بها على العملاء إضافة إلى بعض " الاختبارات " مع المصورين" هذا يعطى العارض فرصة الممارسة أمام الكاميرا وتتيح له أن يجرب مع المصورين ويجمع بعض الصور لكتابه. لكن مع اكتساب العارض لخبرة عمل قيمة، فإن كتابه يتزود بأعمال محترمة، وبمادة تحريرية وإعلانية جيدة، وبأية حملات. أما العارضون ذوو الخبرة فلا يدخلون "اختبارات". وإذا طرأ على هيئة العارض تحول كبير، كما حدث فى حالة تونى، فإن الأمر يتطلب سلسلة كاملة من "الاختبارات " الجديدة لتحديث كتابه ـ وهو استثمار كبير من ناحية الوقت، كان هو مستعدا للإقدام عليه لكى يعيد اختراع نفسه.

ومثل هذه الصياغة النشطة لصورة المرء تتطلب من العارض أن ينظر إلى جسده باعتباره سلعة. فجسد العارض هو السلعة التى تتاجر بها الوكالة والعارض والعملاء: فالعارض يُستأجر لأنه يملك الهيئة المناسبة لعميل. وسوف أعود لهذه النقطة بعد برهة. لكن " الشخصية" مهمة أيضا فى عروض الأزياء الذكورية. ويقول كثير من العارضين والمتعهدين أن العارضين الذكور يجب أن يكونوا " أشخاصا طيبين" – ودودين، وواثقين، ومهنيين – إذا كان لهم أن ينجحوا. ولا يصمد عارض الأزياء الذكر المفرط فى خيلائه ذو المزاج العكر فى مهنة يسودها التنافس إلى هذا الحد. وبالمقابل فالمتعهدون وعارضو الأزياء وصفوا لنا كيف أن جمال العارضات يمكن أن يغفر لهن الكثير: فعدد من العارضات اللائى حققن نجاحا كبيرا معروفات بالسلوك البالغ السوء الذى لم يكن ليقبل من عارض أزياء ذكر. وكما قال أحد المتعهدين من نيويورك، ويدعى جيمس، فإنه" من السهل بدرجة كافية أن تجد وظيفة لرجل وسيم، والأصعب هو أن تأتيه بالوظيفة التالية " وهذا ما لن يحدث إلا إذا برهن على أنه مهذب ومهنى. وفسر جيمس هذا التفاوت بين العارضين والعارضات على أساس القيمة المقررة للجمال الذكورى والأنثوى وإعلاء قيمة الجمال الأنثوى[٤]. وكما قال لى هذا المتعهد، فإن الرجال لا يتوقع منهم أن يكونوا " شديدى الوسامة " ولا يجب أن يكافأوا على وسامتهم.

ورغم أن التركيز على " الشخصية " أقوى فى حالة العارضين الذكور، فإن امتلاك الهيئة / الجسد المناسب لايزال أمرا رئيسيا، وهو ما يجعل عرض الأزياء مهنة فريدة للغاية بالنسبة للنساء بتركيزها الكلى على الجسد. وبالطبع، فعرض الأزياء ليس المهنة الوحيدة التى يقدم فيها الجسد كجزء من الوظيفة : فالتمثيل والرقص وكذلك الدعارة، هى أمثلة واضحة أخرى. لكن المختلف فى عروض الأزياء هى درجة التركيز على الجسد : ففى عروض الأزياء يكون الجسد هو أهم شىء فى مهنة العارض، وفى هويته كعارض. ويمكن أن يشكل العارض جسده كجزء من تطوره المهنى، إما للحصول على عمل، أو كجزء من مهمة صياغة شخصية معينة، كما هو الحال بالنسبة لجسد براد بيت العضلى المتوازن فى فيلم "نادى القتال" عندما صاغ جسده على النحو الذى ناسب الدور. لكن المظهر الجسدى لممثل جزء من صفقة سلعية أكبر، وهو القدرة على التمثيل (أو الشهرة) وليس كافيا، على العموم، فى حد ذاته لضمان نجاح الممثل. وبالمثل، فإن جسد الراقص هو فى المقام الأول، أداة فى مهنته، لكنه هنا، أيضا، يصاغ كجزء من اهتمام أوسع لجعله يتحرك ويؤدى بطرائق معينة. وفى الحالتين، فإن الجسد كجسد يكون موضع مشاهدة وهو ما يمكن جعله، فى السياق، موضعا للشهوة. لكن هذا الاهتمام والجنوح الرغائبى الذى من المحتمل أن يمهد له هما من النواتج الثانوية لجسد يفعل شيئا ما.

والتحليل الكلاسيكى الذى قدمه مالفى (١٩٧٥) للجسد الأنثوى فى أفلام هوليوود الواقعية يطرح فكرة أن جسد المرأة وظيفته الأساسية أن " يُنظر إليه " وبطرق كثيرا ما توقف تدفق السردية للسماح بتأمل شهوانى، ونادرا ما تصور أجساد الرجال بطريقة تعطل السردية (على الرغم من أن هذا لا يعنى، بالطبع، أنها لا يمكن أن تُقرأ، أحيانا، على هذا النحو) لكن جسد عارض الأزياء المعاصر المعروض فى إعلانات الأزياء للملابس كالفين كلاين الداخلية وبعض الإعلانات التجارية مثل الإعلان المتلفز عن دايت كوك (حيث تتزاحم نساء عديدات حول نافذة للنظر إلى عامل شاب فى الخارج يخلع قميصه ويشرب علبة دايت كوك) هو جسد يعمل كصورة خالصة (وغالبا ما تكون

مشتهاة) وهذا يجعل عرض الأزياء مهنة فريدة للرجال، وهذا، برأيى، أحد الأسباب التى تجعلها تؤدى دور مؤشر ثقافيًا إلى نوع جديد من الذكورة، نوع نرجسى وشهوانى بدرجة أعلى من الوعى بالذات.

وقد كان صعبا أن نجعل عارضى الأزياء يتكلمون عن هذا التشييىء لأجسادهم، بل ومستحيل فى بعض الحالات. وعجز معظم العارضين عن التعبير عندما تطرقنا إلى الحديث عن علاقتهم بالجسد، وبدا بعضهم محرجا عندما سئلوا عن صورهم وعن شعور المرء عندما يكون موضع مشاهدة دائمة. وحقيقة الحال هى، أيضا، أن كون المرء موضع مشاهدة بشكل دائم يصبح أمرا مسلما به، حتى أنه لا ينعكس بشكل واع على العارضين. فالشىء المرئى والمحسوس أكثر من غيره، وهوجسد العارض، صوره فى كل مكان، ورغم ذلك، فيكاد يستحيل على العارضين أن يصفوا كيف يتأثرون بالنظر إليهم وبتشييئهم على هذا النحو. وبعد هذا الذى قلناها فإنى أشك بأن حقيقة تسليع أجساد وجنوسة العارضين الذكورليست مشكلة كبيرة بالنسبة لهم: فقد تكلم الكثيرون عن استمتاعهم بعملهم، ورغم أن الأجور ليست مرتفعة للحد الذى يتخيله كثير من الناس، فهم يحصلون على أجور مرضية لحد كاف، معظم الوقت، ويسافرون إلى أماكن مشوقة، أيضا. وتعبر تعليقات بن على تسليع جسده، على الأرجح، عن كثير من العارضين الذين استجوبتهم.

وأظن أنه لو كان الأجر أقل بكثير ولو لم تكن الصور بهذه العظمة، كنت ستدرك أنك سلعة. لكن الأمر غريب حقا، لأنه يمضى على هذا النحو : كتاب صور العارض رقم واحد يستخدمك، ولكن أنت... أنت تستخدم كتاب الصور. ثم إن المادة الصحفية والحملات تستخدمك، لكنك تستخدم المادة الصحفية والحملات تستخدمك، لكنك تستخدم المادة الصحفية والحملات، لأنك تحصل منها على أموال كثيرة للغاية دون أن تفعل شيئا فى المقابل، وأنت تقف وقفة استعراضية أمام الكاميرا.

الجنوسة فى مكان العمل

بعد أن تفحصنا الطرائق التى يستثمر بها العارضون الذكور هيئتهم الجسدية، نود النظر فى ناحية مهمة أخرى من نواحى التجسيد عندهم بفحص الطرائق التى "يفعلون" بها الذكورة عبر أداءات جسدية معينة فى سياق هو، كما سوف أوضح، منطو على إمكانات تدين تقاليد الذكورة السائدة (الغيرية) وبعكس الأعداد المتزايدة من المهنيات اللائى يتعين عليهن أن يخفين جنوستهن فى محل العمل (انظر إنتويسل ١٩٩٧، ٢٠٠٠ ب) ورجال آخرون يكون قمعهم لجنوستهم من الخصائص المميزة لأعمالهم (كويير ١٩٩٨) فإن العارضين الذكور هم كائنات مجنسة **sexualized** فى العمل. والحقيقة أن آفاق التقدم المهنى لدى العارض قد تعتمد على قدرته على أن يوحى بالجنوسة فى التفاعلات الروتينية اليومية ؛ وكما قال أحد العارضين، فغالبا ما يطلب أحد المصورين من العارضين أن يشعوا " جنسا، جنسا، جنسا" وهكذا يتعين على العارضين الذكور أن يتكيفوا مع ساحة بصرية يكونون فيها بؤرة الاهتمام المفعم بالرغبة. وكثيرا ما قص على العارضين حكايا عن أنهم كانوا هدفا لمبادرات جنسية فى محل العمل من جانب المصور أو خبير التجميل أو مشاهد غيرهما. فجسد العارض، المكشوف لتحديق المتعهدين والمصورين وخبراء التجميل، هو موضوع للشهوة. والساحة البصرية التى يعملون فيها يسيطر على إداراتها رجال شاذون أو مزدوجو الجنوسة، حيث إن معظم المتعهدين والعملاء والمصورين وخبراء التجميل فى صناعة الأزياء، إما أنهم شواذ أو مزدوجو الجنوسة دون مواربة، أو أن هذا هو الاعتقاد الشائع عنهم حتى إن لم " يعلنوا" ذلك. وبعض أقوى اللاعبين فى مجال الموضة اليوم، مثل كالفين كلاين، اشتهر عنهم أنهم ثنائيو الجنوسة، فيما يعتقد أن بعض الأسماء الكبيرة الأخرى هم شواذ، كما يظن العارضون، وإن كان لديهم زوجات وأطفال.

ويعود الدور الذى تلعبه نظرة الاشتهاء المثلى فى تحديد مدونات الذكورة إلى قرون خلت، كما أشار جورج ل. موس (١٩٩٦). ومنذ ثمانينيات القرن الماضى، فإن المصورين وخبراء التجميل والمصممين الشواذ احتلوا مقدمة الصفوف فى تغيير تمثيلات الذكورة (بورديو ١٩٩٩). وقد ساعدت الجماليات الجسدية فى الموضة على إنتاج جماليات شاذة للجسد الذكورى، أصبحت جزءا من الثقافة التجارية الرئيسية ومن أيقونية الذكوريات المعاصرة. وهكذا، ففيما يحتفل بورديو بتدخل رجال مثل كالفين كلاين لإنتاج صور يمكن أن تستمتع بها النساء غير السحاقيات، فغالبا ما كانت النظرة الباحثة عن عارضى الأزياء الذكور غير متطابقة مع الأفكار السائدة عن الجمال الذكورى غير الشاذ خارج عالم عروض الأزياء : فعارض الأزياء الذكر غالبا ما يكون شابا وغلمانيا و "مؤنثا" للغاية بملامح مفضلة، مثل الفم الواسع، وتختلف هذه الملامح عن طراز العارضين الذكور فى إعلانات السلع " ونمط الحياة " التى تفضل فيها الهيئة " الذكورية " الأكثر تقليدية وغالبا ما تكون هيئة " الذكر" الأكبر سنا والأكثر خشونة.

ولكن العارضين الذكور، بالمقابل، هم فى الغالب الأعم من أصحاب الجنوسة المغايرة. ومعظم العارضين الذين استجوبتهم، حددوا هوياتهم بأنهم غير شواذ –فى سياق الاستجواب– مشيرين إلى جنوستهم بتعليقات لم أسع لاستخلاصها منهم. وعلى سبيل المثال، فقد أخبرنى أحد العارضين أنه يؤدى هذا العمل " من أجل الفتيات " فى حين حدثنى عارضون آخرون عن صديقاتهم. وفى اثنين من الاستجوابات ألمح العارض إلى هويته الجنسية بالإشارة إلى الرجال الشواذ الذين قابلهم أثناء العمل بملاحظات نفور شديد من الشواذ، فى بعض الأحيان (قائلين، على سبيل المثال، أنهم لا يحبون " أولئك " وإن كان يتعين عليهم " الاستمرار") ولخص العارض غارى الموقف على النحو التالى:

يظن أناس كثيرون أن العارضين الذكور شواذ. لكن الأمر ليس كذلك إطلاقا، فكثير من العارضين الذكور هم بالفعل جدعان حقيقيون، إن كنت تدرين ما أقصد :

إنهم يحبون الخروج والمضاجعة وأمور كهذه. وهنا موضوع سوء الفهم. فكثير من المتعهدين والمصورين وليس العارضون، هم الشواذ.

وتثير سيطرة الرجال الشاذين وما لديهم من نفوذ في عالم العروض والموضة أسئلة جديرة بالاهتمام بخصوص الطرائق التي يتفاوض بها العارضون الذكور (الطبيعيون في الغالب) حول ذكورتهم في بيئة يكونون فيها، في أحيان كثيرة، موضوع التحديق الشاذ. وبالتالي، فإني أزعم أن عروض الأزياء الذكورية عمل ذو بعد " شاذ " والهوية المهنية للعارض الذكر هي من حيث الإمكانية على الأقل هوية " شاذة" (بتلر ١٩٩٣) فالعروض " تشذ " بالذكورة بسبب الطريقة التي تحدث بها خلل في تقاليد الذكورة الغيرية السائدة وفي توقعاتها. ومن ناحية، فغالبا ما يطلب من العارضين الذكور أن يؤدوا الذكورة المغايرة، عبر وقفات استعراضية وإيماءات وملابس، إبان إنتاج صور، غالبا ما تكون عالية الذكورة. ومن ناحية أخرى، فيما يتجاوز الصورة، فإن الإشارة إلى العارضين الذكور باعتبارهم " مخنثين " أو " قوادين " (انظر على سبيل المثال، فريدمان في الغارديان، ٥ مارس ٢٠٠٢) تبين الافتراضات التي يتوصل إليها الناس خارج صناعة الموضة عن هؤلاء الرجال. ذلك أن " ذكورة عارض الأزياء بما هي محددة على أساس الجنوسة التي صيغت في " الإطار التنظيمي " للجنسية المغايرة يلحق بها الخلل أو التخريب بفعل هويته المهنية، المرتبطة بالشذوذ والتخنث، وقد يكون في هذا توضيح جزئي للسبب في أن كثيرا من العارضين أخبروني بترددهم في أن يكشفوا للناس عن أنهم يتعيشون من مهنة عرض الأزياء، وبالتالي، فكيف يعالج العارضون هذا التناقض بين هوية النوع وهوية المهنة ؟ وكيف يتصرفون إزاء " الخطر " المحتمل على ذكورتهم المغايرة من جهة عملهم ؟ أريد أن أفحص هذه الأسئلة باستكشاف رؤى العارضين عن تفاعلاتهم في العمل، مع التركيز على الطرائق التي يصفون بها أداءهم في المواقف التقليدية. وأحب، أيضا، أن أدرس أداء النوع كما تبين لي عبر ملاحظتي للعارضين، وهم يعملون وأثناء الاستجوابات. وقد تكررت سرديتان، على وجه العموم، أثناء الاستجوابات وهما تفصّلان مواجهاتهم مع الرجال

الشواذ، مثل المصورين أو العملاء أثناء العمل. وتوضح السرديتان كيف أن العارضين الذكور يجرى تجنيسهم فى سياق العمل كعارضين، وكيف يكون رد فعلهم إزاء ذلك الأمر.

المغازلة

وتتعلق السردية الأولى بالطريقة التى يتفاعل بها العارضون مع أولئك الذين يعملون معهم، وخاصة العملاء الذين يقابلونهم إبان اختيار العارضين. وأطلق على هذه السردية اسم " المغازلة" لأنها تصف كيف يحاول العارضون أن يكسبوا العملاء لكى تزيد فرصهم فى الحصول على عمل. فالعارضون والجدد منهم بالذات، يقضون ردحا طويلا من حياتهم المهنية فى الذهاب إلى جلسات اختيار العارضين، حيث يقابلون العملاء الذين يبحثون عن عارضين لجلسات التصوير أو لحملات الجديدة. وفى كل جلسة يصل العدد إلى ٢٠ أو ٣٠ أو فوق ذلك من العارضين، والمسألة هى كيف تتميز وسط هذا الحشد. ويقول العارضون الحاذقون أو " الماكرون" إنهم يستغلون وسامتهم وجنوستهم بالمغازلة ليفتنوا العملاء ؛ وفى الحقيقة فهم يسعون إلى أن يجعلوا العملاء " يتمنونهم ". وهذا يعنى حتما أن العارض الذكر يتعين عليه أن يغازل العملاء من ذكور وإناث، باستخدام جنوسته سواء يجعلها " شاذة " أو بالمبالغة فى أداء الجنسية المغايرة، وسايمون هو واحد من أولئك العارضين الذين يسعدهم أن يغازلوا العملاء من الذكور والإناث. والحقيقة أنه بين لى أثناء الاستجواب كيف يتفاعل مع العملاء عند اختيار العارضين للعمل، بناء على النوع. فإذا كان العميل امرأة فإنه يصافحها بقوة ويوجه إليها نظرة مباشرة وواثقة، وإذا كان العميل رجلا فإنه يفترض أنه شاذ ويتخذ الصورة النمطية للرجل الشاذ موجها أداءه هذه الوجهة، برسغين متشنجين وسلوك ناعم وصوت مخنث. ورغم أن غارى، وهو عارض من لندن، ادعى أنه لا يفعل ذلك هو نفسه، فقد وصف لنا ما يلى:

غارى : بعض الشباب يلعبون لعبة الشواذ، كما تعلم، حتى يحصلوا على العمل : يذهبون إلى جلسة اختيار العارضين (يلينّ صوته) " أو.. هاى .. بيه " يرفعون أصواتهم قليلا، أو شيء من هذا القبيل، ويتخذون هيئة كهذه (يتخذ هيئة المخنث) ولكن، حقا لست أنا من يفعل ذلك. إذا لم تعجبهم هيئتى، كما تعرف، فلن يستخدمونى.

سؤال : إذن، فلن تلعب أنت هذه اللعبة.

غارى : بالطبع لا

وبالمثل فقد وصف عارضون آخرون كيف استخدموا وسامتهم كأداة يفتنون بها العملاء، بغض النظر عن النوع. وقال جيمى: إنه لا يعانى من تأنيب الضمير إذا استخدم تأثيره الجنسى للحصول على عمل وتحدث بصراحة وثقة بالغتين عن تقبله للطابع السلعى لجنوسته، ورغم أنه تحفظ على العرى، كما فعل معظم العارضين الذين تحدثت إليهم، فإن الصور فى كتاب العارض غالبا ما تكون جنسية لحد كبير. وفى جلسات التصوير يطلب المصورون من العارضين أن يتصرفوا بشكل جنسى، وهنا أيضا يمكن أن يكتسب أداؤهم طابع الغزل مع المصورين. وفى بعض الحالات يتحدث العارضون عن مغازلة المصورين، خاصة أصحاب الأسماء الكبيرة فى هذه الصناعة، وكثيرون منهم رجال اشتهروا بأنهم شواذ. ويمكن أن يكون للمصورين تأثير كبير على الترويج لعارض جديد، وهكذا، فهناك معنى لنيل رضاهم بالسلوك الجنسى والغزلى. وهنا يكون الهدف. كما أوضح لى سايمون، أن يجعلوهم حائرين حول جنوستهم. ورغم أنى لا أملك برهانا مستمدا من ملاحظاتى على هذا الأداء فى جلسات الاختيار أو جلسات التصوير، فقد لاحظت أن بعض العارضين يغازلون الآخرين فى الوكالة، كما وجدت نفسى هدفا للمغازلات أثناء الاستجوابات ذاتها، حيث كان العارضون يمزحون ويهذرون معى أثناء الاستجواب.

وبالتالى فيبدو أن المغازلة تمثل تكيفا إيجابيا من جانب بعض العارضين، مع الطبيعة الجنسية لعملهم. وهؤلاء الرجال واقعيون فيما يخص العمل ومحتواه

الشهوانى، ولا يخافون التحديق الشاذ. ويذكرنى هذا بقوة، بـ " دافيد بيكهام " الذى ظهر فى بعض الصور التى كانت شهوانية وشاذة بقوة، فى مجلات مثل آرينا أوم بلاس (صيف ٢٠٠٠) والذى يتحدث عن ارتياحه البالغ لكونه أيقونة لدى الشواذ[٥].

الخطر الجنسى

وقد أسميت السردية الثانية " الخطر الجنسى " لأنها تصف حالات يجد العارضون أنفسهم فيها فى قلب مواقف جنسية تنطوى على تهديد أو إشكالات. وتنشأ هذه المواقف، عموما، أثناء التصوير، حيث يكون العارضون هدفا لاهتمام شهوانى غير مرغوب يصدر عن خبراء التجميل أو المصورين وجميعهم ذكور (وإن كان عارض واحد وصف كيف أن متعهده اتخذ مبادرات جنسية تجاهه). وكل العارضين الذين تحدثت إليهم، تقريبا، كانوا هدفا لمثل هذا الاهتمام، ويبدوا أن هذا مقبول ضمن مخاطر المهنة. وبالنظر إلى الطبيعة عالية الجنوسة بين العارض والمصور، وكذلك إلى المخالطة التى تنطوى على احتمالات الجنس، بين خبير التجميل والعارض، فليس مدهشا أن تنشأ هذه المواقف. إضافة إلى ذلك، كما وصفنا من قبل، فهناك متسع لسوء الفهم إذا أصبح العارضون غزلين أو استخدموا جنوستهم على نحو آخر فى محل العمل. وتصف سرديات الخطر الجنسى ما يحدث عندما يصبح الموقف غير محتمل بالنسبة للعارض. وأخبرنى العارضون كيف أن خبراء التجميل كانوا يتحسسونهم " وهم يلبسونهم الملابس، أو كيف كان يطلب إليهم أن يتعروا أو أن يرتدوا ملابس مستفزة أو كاشفة بطلب من خبير التجميل أو المصور. وعلى سبيل المثال، فقد أخبرنى سايمون كيف أنه وصل ذات مرة إلى جلسة التصوير ليجد أنهم سلموه جناحين ولا شىء غيرهما ليلبسهما. ووصف عارضون فى نيويورك سلوك المصورين فى نيويورك بأنه " تماد " دفع بالأمور إلى أبعد مما يجب، وقد أشار أحد العارضين إلى نقطة ذات أهمية خاصة، فى الحقيقة، عندما شكا من المبادرات الجنسية

من مصورين معينين، واصفا غضبه عندما طُلب منه " أن يعبث بنفسه " أثناء جلسة تصوير، ليبلغ حالة قريبة من الانتصاب.

وقد أمكن احتواء بعض هذه الحالات بإصرار على الحدود التى يريد أن يعمل داخلها. وقد أصر سايمون على أن يرتدى سروالا وأعطوه سروالا. وقد يهدد العارض، أيضا، بالاتصال بالوكالة التى يتبعها ليشكو إذا شعر بأن السلوك غير لائق. وقد صدر رد فعل أكثر تطرفا من جانب إيمانويل، العارض فى نيويورك، الذى وصف كيف تعامل مع الميول غير المرغوبة من جانب متعهده، الذى امتلأ بالرغبة، بأن ضرب بقبضته الحائط المجاور لرأسه. لكن المبادرات قد تقع بعد التصوير، وقد تكون أقل وضوحا، بالتلميح أكثر من التصريح. وأخبرنى العارضون كيف يعالجون جلسات التصوير التى اعتقدوا أثناءها أن المصور أو خبير التجميل مفتون بهم. وصفوا اتصالات هاتفية خيالية بالأصدقاء للتبجح حول غزوة جنسية مع امرأة فى الليلة السابقة، أو للحديث إلى صديقة حقيقية. وقد وصف غارى هذا الأمر بالتفصيل :

غارى : **بديهى أن الأمر هو انطباع تكون لدى، لكنى أوضح الأمر تماما، بحيث أنهم، كما تعرف، إذا بادروا إلى أمر ما فيكفى أن أجرى مكالمة هاتفية، أن أتظاهر بأنى أجرى مكالمة مع صديقى قائلا " نعم مارست الجنس بالأمس، عصفورة رائعة " وعندها يفهمون الرسالة. حدثت مرة وفعلت ذلك، أجل.**

س : وما الذى حدث حتى تلجأ إلى الهاتف ؟

غارى : **كنت أبدل ثيابى فقال لى : أوه، يمكنك أن تبدل ثيابك هنا إن شئت. أنا حقا لا أهتم. كان هو وأنا وفتاة وأحد الأشخاص. ورغم أنه لم يكن ليفعل شيئا، فقد توجهت إلى الحمام، وفى لحظة خروجى منه، كان هو يدخل إلى الحمام. وكنت قد لاحظت، لا أعرف، انتبهت إلى أنه كان فى الحمام قبل ذلك بخمس دقائق. وعندما خرجت قال شيئا مثل " أوه.. أنا آسف " وكما لو أنه مسنى مسا خفيفا بجسده، وأنا مثلا، طيب، وهكذا توجهت إلى الهاتف.**

س : وأجريت تلك المكالمة ؟

غارى : **أجل، أجل، لم أعد إلى البيت منذ الليلة الماضية.**

لكن الأمر قد يستدعى فى بعض الحالات أن يقال شىء ما بشكل مباشر للمصور. وصف بايرون كيف عالج مواقف كهذه، إما بمجرد أن يقول للمصور : " انظر، ليست لدى ميول من هذا النوع " أو "... بأقصى تهذيب ممكن، اذهب إلى الجحيم " وقد يمضى البعض إلى وصف نفورهم من مثل هذه الخبرات، ربما ليضمنوا أنه لم تتولد لدى أية شكوك بخصوص طبيعتهم الجنسية غير الشاذة. وبالتالى، فربما بدا أن العارضين يتصرفون فى هذه الحالات بالمبالغة فى أداء جنوستهم الغيرية، فى محاولة لتأكيد هويتهم الذكورية غير الشاذة.

وقد يروى السرديتين العارض ذاته، بشكل أو بآخر، وبتعبير آخر، فقد يكون العارضون سعداء بالمغازلة أثناء العمل، ولكنهم، أيضا، قد يصفون مواقف تصل فيها الطبيعة الجنسية للتفاعل إلى ما يتجاوز بكثير أى أمر من الأمور المقبولة لديهم. وفى حالات كهذه، فقد يتحولون من أداء " شاذ " إلى أداء يؤكدون فيه ذكورتهم الغيرية وبهذه الطريقة فأشكال الأداء هذه تصف استراتيجيتين يستخدمهما العارضون، وفى حالة السردية الأولى يتبين كيف أن عرض الأزياء شديد البعد عن المهن الذكورية التقليدية التى لا ترتبط بمغازلات روتينية بين رجال غيريين ورجال شواذ. لكن السردية الثانية تبين كيف أن جنوسة عرض الأزياء يمكن، أحيانا، أن تهدد الجنوسة غير الشاذة للعارض الذى يستعيدها بالمبالغة فى أدائها.

خلاصة

والخلاصة أنى لاحظت كيف أن عروض الأزياء انفتحت أمام الرجال فى السنوات الأخيرة، وأتاحت بذلك لبعض الشباب فرصة القيام بعمل كان ينظر إليه، فيما مضى،

باعتباره " أنثويا ". والعمل هو الذى أبرز بعض الاتجاهات المهمة داخل الثقافة المعاصرة التى أدخلت التيار الرئيسى للذكورة إلى مجالات للنشاط، هى فى هذه الحالة أشكال جديدة من العمل، وهى مجالات غير تقليدية وتتحدى الشكل الجامد للذكورة التقليدية البيضاء. إن العمل هو ما أضفى على الرجال البيض الغيريين الطابع الجنسى والسلعى بطرق ترتبط بالنساء، وإلى حد ما بالشواذ وبالسود من الرجال. إضافة إلى ذلك، فإن العمل هو الذى يتطلب من الرجال أن يكونوا كائنات جنسية أثناء العمل ويضعهم فى مركز الاهتمام باعتبارهم هدفا للشهوة. وبتحليل الاستراتيجيات المتباينة للتجسيد التى استخدمها العارضون الذكور، خلصت إلى أن هؤلاء الرجال يتعين عليهم أن يتكيفوا مع مظهر يعد تقليديا، مظهرا " مؤنثا " و " شاذا ". ولا يخلو هذا العمل من الإشكالات والتناقضات، ويمكن أن يعاد التأكيد على الذكورة الغيرية والمبالغة فى أدائها فى بعض المواقف. وقد ينطوى وضع العارض الذكر على استثمار أكبر فى الهيئة التى يتخذها الجسد، وإن كان العارضون غالبا ما يقللون من أهمية هذا الاستثمار أو ينكرونه، وخاصة أولئك الذين يعملون فى لندن. وربما بدا، لبعض العارضين على الأقل، أن الظهور بمظهر من يعتنى بمظهره لا يزال تابو : إما غير رجولى أو مختال أكثر مما يجب. والحقيقة، أيضا، هى أن هذا العمل، وإن وسع أبعاد الذكورة الغيرية السائدة أو تحداها إلى حد ما، فإن هذه الذكورة تؤكد وجودها عبر الطرائق التى يؤدى بها عارضون كثيرون هوياتهم أثناء العمل، مع العملاء ومع المصورين، بشكل محدد، وخاصة مع الرجال الشواذ الذين يعملون معهم بانتظام.

الهوامش

(١) قدمت وكالات العارضين برهانا على ذلك بقولها إن عدد العارضين الذين مثلتهم في نهاية التسعينيات زاد زيادة واضحة عن ذي قبل.

(٢) على سبيل المثال، بيكهام مشهور بتغيير تصفيفة شعره (أولا بالتحول إلى الرأس الأجلح في ٢٠٠٠ ثم إلى تصفيفة موهيكان في صيف ٢٠٠١، وهذا يشد انتباه الصحافة، على الدوام، لأنها ترى في ذلك دليلا على غروره. انظر س. بورتر، (درجة أعلى)، الغارديان، ٢٥ مايو ٢٠٠١ على سبيل المقارنة.

(٣) هناك عدد من الفروق بين عارضي الأزياء المستخدمين في عروض وحملات الموضة مثل فيرساتشي وكالفين كلاين والعارضين المستخدمين للإعلان عن السلع أو أساليب الحياة في إعلانات الأثاث والبيرة وغيرهما من السلع فعروض الموضة تستخدم عارضين من الشباب الصغار (من المراهقة إلى أوائل العقد الثالث) وقد يوصف بعض هؤلاء بأنه " مستفز " ، أي غير اعتيادي ومميز والعارضون التجاريون أكبر سنا (في أواخر العشرينيات وفي الثلاثينيات والأربعينيات) وقد يكونون أكثر " وسامة " بشكل تقليدي. وقد ينتقل عارضو الأزياء إلى العمل التجاري، خاصة عندما يتقدم بهم العمر، لكن العارضين التقليدين، عموما، لا يؤدون عروض الازياء. وهذا المشروع تأسس على استجوابات مع عارضي الأزياء.

(٤) تنعكس هذه القيم على الأجور. فعرض الأزياء يمثل واحدا من المهن القليلة التي تحصل فيها المرأة على أجر أعلى بكثير من أجر الرجال (وفي فنون التعري كذلك). ويبدأ أجر يوم العمل الواحد في الإعلانات للمرأة عند خمسة آلاف استرليني. أما المبالغ التي تدفع للرجال فهي حوالي ألفي استرليني للعمل في الإعلانات وعدة مئات حتى ألف استرليني لقاء الظهور في عرض.

(٥) انظر مجلة ! OK العدد ٢٢٨، سبتمبر ٢٠٠٠



المراجع

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.

Bordo, S. (1999) *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Butler, J. (1993) *Bodies That Matter*. London: Routledge.

Collier, R. (1998) "'Nutty Professors,' 'Men in Suits' and 'New Entrepreneurs': Corporeality, Subjectivity and Change in the Law School and Legal Practice." *Social and Legal Studies* 7, 1: 27–53.

Easton Ellis, B. (1998) *Glamorama*. New York: Pimlico Books.

Entwistle, J. (1997) "Power Dressing and the Fashioning of the Career Woman," in M. Nava, I. MacRury, A. Blake, and B. Richards (eds.), *Buy this Book: Studies in Advertising and Consumption*. London: Routledge.

Entwistle, J. (2000a) "Fashion and the Fleshy Body: Dress as Situated Practice." *Fashion Theory: Dress, Body and Culture* 3, 4: 323–48.

Entwistle, J. (2000b) "Fashioning the Career Woman: Power Dressing as a Strategy of Consumption," in M. Talbot and M. Andrews (eds.), *All the World and Her Husband: Women and Consumption in the Twentieth Century*. London: Cassell.

Entwistle, J. (forthcoming) "The Aesthetic Economy: Fashion Modelling and the Production of Value in the Field of Cultural Production," *Journal of Consumer Culture*.

Freedman, H. (2002) "Hello Girls," *Guardian*, March 5, London.

Gatens, M. (1996) *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporealities*. London: Routledge.

Gill, R., Henwood, K., et al. (2000) "The Tyranny of the 'Six-Pack'? Understanding Men's Responses to Representations of the Male Body in Popular Culture," in C. Squire (ed.), *Culture in Psychology*. London: Routledge.

Mort, F. (1996) *Cultures of Consumption: Masculinities and Social Space in Late Twentieth-Century Britain*. London: Routledge.

Mosse, G.L. (1996) *The Images of Man*. Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, 3: 6–18.

Nixon, S. (1996) *Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*. London: UCL Press.

Porter, C. (2001) "'A Cut Above,'" *Guardian*, May 25.

الفصل الثالث

قراءة أجساد راديكالية .. تعلم كيف ترى الاختلاف

سوكى على

مقدمــة : هل للعرق أهميــة ؟

ما يهمش إن كنــت أســود أو أبيـــــض

مايكـل جاكســـون

هل مايكل جاكسون أسود ؟ هل هو أبيض ؟

جوشوا (١٠ سنوات)

طوال الثمانينيات والتسعينيات من القرن الفائت، حدثت تحولات مهمة فى مفاهيم " العرق ". وتبين التواريخ الغربية لـ " العرق " كيف حمل الجسد عبء " العرق" وكيف أن الجسد مازال موقع صراعات حول السيطرة على الانقسامات الراديكالية فى المجتمعات واحتوائها. فـ " العرق " بالضرورة يعاش ويختبر عبر الجسد. والحد الفاصل بين الذات والآخر، بين الداخلى والخارجى - الجلد - هو إحدى أكثر علامات " العرق " عنادا طوال التاريخ الغربى. فالجلد هو الانعكاس المرئى للايديولوجيات المعّرقة، السطح المتحول لـ " الذات المعّرقة". وبرغم الرفض الأكاديمى لـ "الحقيقة" البيولوجية لـ " العرق " التى تقوم على الانماط الفينووية (phenotype - الهيئة التى تتحصل من تفاعل الموروث الجينى مع البيئة المحيطة - المترجم) فإن

الأفكار التى تتعلق ببدنية " العرق " لاتزال تؤمّن الأساس الذى تقوم عليه توترات الحياة اليومية.

ويطرح مفهوم " العرق "، باعتباره النقيض، أشكالا محددة وتفاعلية من "العنصرية " وهو أحد الأمثلة الأكثر إقناعا فى الخطاب الفوكوى Faucauldian الفاعلة فى المجتمع البريطانى المعاصر. ويشير فوكو إلى أن " أنظمة الحقيقة " تنبع من مؤشرات السلطة / المعرفة، وإلى أن أشكال الخطاب تتحدث عن قاعدة، وأن المدونة التى تصوغها ليست مدونة قانونية بل مدونة تطبيع " (فوكو ١٩٨٠ :١٠٦) وسياق الخطاب التطبيعى حول الاختلافات المعَرقة هو محصلة أنظمة تجاوب ظرفية لحقيقة " العرق".

ولكى نبرز الطبيعة الديناميكية والاستثنائية لهذه المصطلحات فى علاقتها بالتجسيد المعـرَق، فسوف أستخدم مصطلح " التعريق ". ويشير مايلز إلى أن التعريق هو :

سياق دياليكتيكى يجرى خلاله ربط المعنى بملامح بيولوجية خاصة للكائنات الإنسانية، ويترتب عليه إدخال الأفراد فى طائفة عامة، تعيد إنتاج نفسها بيولوجيا. (مايلز ١٩٨٩ : ٧٦).

وعملية التعريق هذه، الملحقة بالتعبير عن الفروق الإثنية والوطنية والثقافية، هى التى تضيئها القراءات المعاصرة للأجساد. وتنطوى هذه العملية، أيضا، على إشارات إلى الطرائق التى نكتسب بها " قراءة مفضلة " بعينها درجة من القوة، تزيد أو تقل، فى تأسيس الهويات الفردية وفى إسقاطها. وينظر هذا الفصل فى " إشارات " العرق " كما تقرأ فى الجسد.

والحقيقة أنه من الآثار الأولية للسلطة أن أجسادا معينة وإيماءات معينة وخطابا معينا ورغبات معينة يتم الاعتراف بها وتثبيتها كأفراد (فوكو ١٩٨٠ : ٩٨).

وبفحص عمليات قراءة الأجساد التى تؤخذ كمسلمات بديهية، فقد يكون بوسعنا أن نتعلم كيف أن نفلت من الطوق الخانق الذى تمثله سيادة " العرق " المرئى كما يبدو

للأفراد والمجموعات - وفيها- . وعلى الرغم من -وربما بسبب- الفكرة التى تقول إن كل تظهيراً للأجساد المعّرقة يتعين أن نتعلمه وأن ننتجه ونعيد إنتاجه بالمنطق التحليلى، فإن خلق فضاء للتغيير يكون فى أشكال الاتصال والقطيعة بين القراءات السائدة والمعاكسة للعرقية المجسدة.

ويبين هذا الفصل، باستخدام بيانات من دراسة إثنوغرافية، الطرائق التى يتفاوض بها الأطفال الصغار (بين الثامنة والحادية عشرة من العمر) حول تعريقهم وتعريق الآخرين، عبر قراءات الأجساد فى الثقافة الشعبية. والعمليات التى يختار بها الأطفال مصطلحاتهم، وهم يشتغلون على قراءاتهم تكشف الآليات التى تساعد على خطاب تطبيع التعريف. ويبين الأطفال فى الدراسة المغازى المراوغة والتعسفية المرتبطة للمصطلحات المتشابكة : " العرق " والإثنية والثقافة، كما تستخدم فى سياق الثقافة اليومية. وهذه المصطلحات معروف عنها أنها تنطوى على إشكالات، وكان ضروريا إرساء معان متفق عليها بين الأطفال وبينى. وباستخدام الثقافة الشعبية وصور النجوم " المعاصرين سهلت مناقشة المصطلحات التى سنستخدمها، خاصة مصطلح العرق المختلط ". وكانت نتائج هذا الجزء من البحث مضيئة ومربكة، فى آن واحد، على مستويات كثيرة.

وكان جميع الأطفال فى الدراسة " يتعلمون " كيف يقرأون " العرق " عبر علاقاتهم الاجتماعية، سواء داخل أو خارج بيئة المدرسة. وقد خلق الأطفال مساحات اجتماعية مشتركة داخل مدارسهم، من خلال ما قاموا به جماعيا، من قراءة وإعادة قراءة للثقافة الشعبية (انظر سوكى على ٢٠٠٢ ؛ دى بلوك ٢٠٠٠) وكذلك فقد بدأوا، أيضا، بالعمل عبر تفسيرات مركبة للأجساد والأساليب المعرّقة. وعندما سألت الأطفال عن الثقافة الشعبية اكتشفت بعض الطرائق التى بدأوا يكونون بها المجموعات المترابطة من العلامات المرئية عن " العرق " بأفكار عن الأمة والإثنية، وكذلك بعض الروابط المثيرة للاهتمام وغير المتوقعة بين الأسلوب والجنوسة والجاذبية وثلاثتها مرتبطة

بالنوع. وقد تأثرت قراءات " العرق " بمحاولات الأطفال النمو داخل أطر الجنوسة التى تنتج إمكانات مورفولوجية (اى تتعلق بدراسة بنية ما-المترجم) ملموسة " (بتلر ١٩٩٣ : ١٤) والمؤشرات التنظيمية للنوع (ذى الجنوسة الغيرية) هى من مكونات غموض التمييزات العرقية. وعندما يتعلم الأطفال قراءة "العرق " فإنهم يتعلمون، أيضا، قراءة النوع والجنوسة، ويتحدون الخطاب السائد حول " مستويات الجمال " التى تتداخل مع التعريق. وبعكس الخطاب الذى يؤكد على " مركزية البياض " فقد أظهر الأطفال أنهم يكوّنون تعريفات تتجنب الترتيبات العرقية البسيطة فى المظهر.

العرق المتحول

ظل كثير من المشتغلين بالعلوم الاجتماعية، لبعض الوقت، يزعمون أن الأشكال التى تتخذها العرقية يتعين فهمها كعامل ظرفى، إذا كان لدينا أمل فى أن نقدر على مواجهتها. ولا تسعى هذه الورقة إلى عرض وجهات النظر هذه بأى قدر من التفصيل هنا، فنصوص من قبيل العمل الممتاز الذى أنجزه سولوموز وباك (١٩٩٥) يعالج هذه المناقشات بالتفصيل (انظر أيضا غولد بيرغ ١٩٩٠ وماك أنغايل ١٩٩٩ لما قدماه من عروض شاملة). ومن المهم، أيضا، أن نلاحظ أن هذه الورقة تقع داخل الأطر البريطانية التى تختلف عن غيرها، فى مناطق أخرى، بما لها من مدارات فكرية وتاريخية ومادية محددة. وبالتالى، فإن مناهضة التمييز واللامساواة يتعين أن تستقر داخل إطار من المشروعات التى تمثل تصورات عديدة تتحدى السجلات الجدلية التى تواصل إنتاج التمييز واللا مساواة والتمكين لهما. وإذن، فإن العمل " المناهض لعنصرية " تحرك عبر سلسلة من النقلات التصورية والتنظيمية. وثلاث من هذه النقلات تحظى باهتمام هذه الورقة :

نشوء " سياسات الهوية " وانهيارها فى ثمانينيات القرن الفائت ؛ الاستخدام المتزايد لمصطلح " الإثنية "، خاصة الأثنيات الجديدة، وأخيرا، تنمية تحليلات لـ " العرقية الجديدة " والمركزية الإثنية.

وهذه التحولات الثلاثة متشابكة، بالطبع، وخيوط النشاط الفكرى والمجتمعى التى تربط بينها هى ما يمكن أن يسمى، بشكل عام، اشتباكات متواصلة مع " سياسات العرق ". وبإيجاز، فإن سياسات النضالية العرقية التى نشأ عنها النضال السياسى القائم على هوية سوداء وهوية آسيوية " أصيلتين عرقيا " أخلى السبيل، فى أوائل التسعينيات من القرن الفائت لدعوة إلى فهم للعرقية أكثر قبولا للآخر " وكان من المرجح أن تتأسس " العرقية الجديدة " فى أواخر الثمانينيات على الاختلافات الإثنية والثقافية بمثل ما كانت مؤسسة على لون الجلد، وكانت مهمة الأكاديميين هى أن يفهموا الطرائق التى تتعّرق بها الإثنيات ذاتها (أنثياس ويوفال ـ دافيس ١٩٩٢). وبالنسبة لأنثياس ويوفال ـ دافيس (١٩٩٢) فكل تحليل لـ " العرق " يتعين إجراؤه على محور إثنى، ولابد أن يعتمد على أدوات طبقية ونوعية ومن الأمثلة على هذه العرقية الجديدة " التى تحشد أنواعا مختلفة من " الفوارق " ما نجده فى نشوء " الإسلاموفوبيا " والأبلسة المتزايدة للمسلمين[٢]:

من الممكن تماما، أننا سوف نشهد فى العقود القليلة القادمة نزع التعريق عن المستوعبين ثقافيا من الأفروكاريبيين والآسيويين، إضافة إلى ما سوف يتزامن مع ذلك من تعريف الآخرين " المختلفين " ثقافيا من آسيويين وعرب ومسلمين من غير البيض. (مودود ٢٠٠٠ – ١٦٤)

وتأتنى التحيزات فى أشكال كثيرة، وقد أحبطت نظرة تبسيطية إلى السواد، مثلا، المشروع اليائس المعلن لمناهضة كل أنواع العرقية، لأنها قلصت تأثير التجانس القائم بين التجمعات السكانية السوداء فى بريطانيا[*]. إضافة إلى ذلك، وجدت المجتمعات السوداء نفسها تنزلق إلى خلافات حول الاستيعابية والأصالة، ومنذ أوائل التسعينيات

(*) فى معظم الأحوال لا أبدأ كلمتى أسود وأبيض بالحرف الكبير. لكنى استخدام هذا الحرف، أحيانا، لأشير إلى التزام معين بتسييس المصطلح أو عندما اقتبس من آخرين يستخدمون هذا الحرف.

كانت هناك زيادة فى دراسة " البياض" مع التزام باستبعاد الحتميات الإثنية من المصطلح " بريطانى". ومن الاعتراف بأنه " سواد فى الاتحاد " (جيلروى ١٩٨٧) إلى صياغة نظريات " الإثنيات الجديدة " (هول ١٩٩٢) فإن التجارب العادية والاستثنائية لكون المرء بريطانيا، قد أعيدت صياغتها على أساس متنوع إثنيا وثقافيا.

ونحن نشهد محاولات مستمرة فى الدراسات الاجتماعية والثقافية، لتنمية تنظيرات أكثر تركيبا لما تنطوى عليه حقيقة أن تكون معرَّقا، واهتماما متزايدا بما بعد العرقية ؛ ما يمكن تسميته تفكيك " العرق" وقد أثار جيلروى (٢٠٠٠) الجدل حول اليقينية الزائدة فى " العرق ". وفى محاضرة قريبة العهد، أشار جيلروى إلى أننا يجب أن نتطلع إلى المستقبل فى الحياة اليومية للمواقع الحضرية المتعددة العرقية، حيث " العرق " قد أصبح " عاديا وبغير بريق " (جيلروى ٢٠٠٢). وما اختاره جيلروى من المصطلحات يشبه، بشكل مذهل، ما اخترناه فى مواضع سالفة من هذا الفصل، وإن ظل واضح الاختلاف عنه، وقد جاء اختيارنا لهذه المصطلحات قبل محاضرته بعدة أسابيع. ويبين هذا البحث كيف أن دقائق هذه الحيوات ليست " متجاوزة " للعرقية، وأن هذا ليس مجرد " عرق " باعتباره "عاديا" وموجودا ضمن صيغة من الاختلاط ليس فيها ما يبهر. وتأتى من كل أنحاء بريطانيا (وغيرها من الأماكن) تقارير تتحدث عن أحداث عنصرية، بانتظام متكرر ومثير للاكتئاب (اقرأها بغير بريق). فلم تعد العنصرية حكرا على البيض وحدهم، ففى المناطق الحضرية نسمع عن هجمات " السود على البيض " و " الأسيويين على البيض " فالسود على الأسيويين"، وهو ما يسفر، فى بعض الحالات، عن احتجاج عنيف واسع النطاق. وقد أصبحت كل أشكال العنف من " السود ضد السود " مصدرا لقلق خاص فى البيئات الحضرية. وسواء كانت حركتها دوافع عرقية أو إثنية، أو لم تكن، فحقيقة التورط المتزايد للشباب فى هذه الحوادث تبين الطبيعة السامة لتحديد الهويات على أساس صراعى، فى هذه المواقع "الاعتيادية". إن الاعتيادى هو المشكلات وكذلك المسرات المحتملة للعيش المتعدد الإثنية و" المتعدد العرقية ".

ولا تكون هذه المكابدات أكثر وضوحا مما هى عليه فى البيئة الصغيرة للمدرسة. ويزعم راتانسى (١٩٩٢) أن المقتربات التربوية والتعليمية والنضالية من " العرق " فى بريطانيا طوال الثمانينيات وحتى التسعينيات من القرن العشرين مضت عبر تيارين رئيسيين يعتبرهما، معا، اتجاهين تأسيسيين (التأسيسية essentialism هى الدعوة إلى أن يستوعب الجميع مفاهيم معينة تدرس لهم بشكل منهجى، وبغض النظر عن التفاوت فى قدرات الأفراد على الاستيعاب، أو فى احتياجهم وعدم احتياجهم لاستيعاب هذه المفاهيم - المترجم). فهو، أولا، يعرف التعددية الثقافية بأنها " نموذج إضافى " ويمكن للمرء أن يرى فى هذا الموقف أن ثقافات كثيرة توجد داخل المجتمع وأنه يتعين على المرء أن يدرسها ويحترمها جميعا. والتركيز هنا هو على " الثقافة " وليس على " العرق " وهو ما يدعوه شكلا من التأسيسية الإثنية (المرجع السابق : ٣٩) وثانيا، فهو يشير إلى المقتربات " المناهضة للعرقية " والتى تحظر التجانس داخل الجماعات وتحاول الحفاظ على نضالية " مجتمع أسود "، وهو " تشيىء لمجتمع ". ويتجه الموقف الأخير لتهميش جماعات لا تندرج تحت هذه الفئة بسهولة، فهو يذكر المواقف اليونانية والتركية واليهودية والإيرلندية (المرجع السابق : ٤٠) وفى أواخر تسعينيات القرن الماضى تكررت الدعوة إلى " تعليم عابر للثقافات " كوسيلة لمجابهة هذه الاتجاهات التأسيسية (غوندارا ٢٠٠٠). وكان واضحا أن أحد التأثيرات الرئيسية على فهم الأطفال لـ " العرق " يمكن أن يأتى من المدرسة، ليس فقط عبر المنهج الرسمى، ولكن أيضا عبر العمل الذى ينشغل به الأطفال داخل ثقافاتهم العلائقية فى الفضاءات غير الرسمية فى المدارس.

وحتى لو اكتفينا بنظرة سريعة على كثير من الأدبيات التى عالجت التعددية الثقافية فى المدارس، فسوف يظهر لنا ذلك النوع من مقتربات الاحتواء التى كشف عنها راتانسى.

فمن مقترب " أردية السارى وكعكات الساموزا وفرق العزف الفولاذية" إلى أنواع من " التسامح " القائم على " الكشف والتصريح " إلى القرار بإدخال المناقشات حول

العرقية فى بعض جوانب التربية الشخصية والاجتماعية والصحية، غالبا ما اختلطت المفهومات الشائعة عن " العرق " والإثنية والثقافة مع عديد من قضايا التعليم المدرسى (سوكى على ٢٠٠٠). وبرغم القلق الراهن إزاء " الترهيب " بكل أنواعه، فليس بين المدارس التى شملتها الدراسة من كانت لدية فكرة واضحة عن التصورات التى لدى الأطفال العرقية بالتحديد.

وقد كانت شهادات الأطفال أنفسهم شديدة التأثر بالمحلية[٣]. وفى مناطق التعددية الإثنية كانت العرقية القائمة على محددات بالغة الفجاجة للفروق الجسدية - أى- أن النسخة البديهية " للعرق " المادى- جزء من حياتهم اليومية. ولايعنى هذا أن الأطفال لم يعتمدوا على غير ذلك من الاختلافات " المحددة للآخر " المتصلة بالأثنية - مثل اللغة والدين والملبس والطعام، وما إلى ذلك - غير أنهم فضلوا " اللون " لأول وهلة. وبشكل رئيسى، فإن مفاهيم " العرق " والعرقية كان يجرى التعامل معها فى المدرسة شبه الريفية، ذات الأغلبية البيضاء، فيرشام، عبر استهلاك التلفزة والإذاعة. وبالنسبة للأطفال كانت مصطلحات " العرق " غالبا ما يجرى تعلمها، بالتالى، من الميديا ؛ وهكذا فإن تظهير " العرق " باعتباره مجسدا كان بدوره جزءا من الخبرة بالميديا.

والثقافة الشعبية والاستهلاك والميديا المعولمة هى فى الوقت الراهن مصدر لكثير من القلق على " الطفولة " وسواء كانت الميديا تساهم فى " اختفاء الطفولة " (بوستمان ١٩٩٤)، وفى التفاؤل الحذر بالحريات التى يمكن للميديا أن تأتى بها للأطفال (بكنغهام ٢٠٠٠) فلا شك فى أن الأطفال يتزايد غرقهم فى استهلاك الصور والإشارات التى هى، بالتالى، مصادر لتعلم ما يتعلق بعالمهم الاجتماعى (كينواى وبوللن ٢٠٠١). وقد قام على هذا الأساس العمل الذى حاول فهم تصورات الأطفال عن " العرق" كفارق مرئى يرتبط غالبا، بالجلد ".

تحت الجلد كلنا سواء

يوضح الجلد الحدود بين الداخل والخارج ويحرسها. إنه الحد الذى يضمن الفصل.

ومن أهم ما تم الكشف عنه، أن هناك فارقا بين فهم مصطلحات " العرق " والعرقية، وكيفية تأثر ذلك الفهم بالمحلية. ففى مدارس أحياء لندن الشعبية، حيث جاء التلاميذ من العديد من الخلفيات الإثنية، فإن مصطلح " العرقية " كان يفهم، غالبا، بشكل فورى. ولكن حتى أولئك الذين كانوا يعرفون ما يترتب على ذلك، ترددوا عندما جئنا إلى " العرق " ولم يتمكن من الإجابة بسهولة على هذا السؤال، إلا الأطفال الأكثر تسييسا. وكان من المحفزات الرئيسية، التى بدا أنها تحقق أفضل الإجابات، أن نشير إلى " النوع البشرى". ورغم أن " التنوع " قليل داخل جغرافياتهم الاجتماعية، فحتى الأطفال فى السنتين الدراسيتين الخامسة والسادسة فى فيرشام تمكنوا من التجاوب مع هذه الفكرة، بعد أن تعلموها خلال دروسهم. وفى محادثة مع الفتاة الآسيوية الوحيدة فى فيرشام، ردت بأن هناك " أعراقا " مختلفة داخل " النوع الإنسانى مثل الصينيين والسود وما إلى ذلك" وأشارت إلى أن هذا الأمر تمت مناقشته فى الصف لكنى لم أراجع مدرسيها للتأكد من ذلك.

وبالنسبة للأطفال فإن " العرق " كان حقيقة من حقائق الحياة، وخرافة يعلمون أنها غير قابلة للتحقق، ومسألة بالغة التعقيد من مسائل الجسد، فى آن معا. وعند السؤال عن معنى " العرق " تنوعت الاستجابات بين " إنه شىء تمشى به " (فيرشام) إلى الاستجابة الأكثر تعقيدا والتى جسدت فكرة ما عن القرابة وعن الموروث الثقافى والوطنى. والفكرة التى يعتنقها " أكبر عدد فى كل المناطق ومن كل الأعمار، كانت أن " العرق" يقوم على " لون جلدك". لكنهم يرون، إضافة إلى ذلك، أنه على الرغم من أن

لون جلودنا يفصل بيننا، فإن هذا لا يدعو للعرقية، لأننا جميعا متماثلون داخليا. وهذا التناقض المرتبط بالجسد - المختلف من الخارج، المتماثل فى الداخل - كان يؤمن به كل الأطفال فى كل مكان. والجلد فى هذه الحالة هو، فى الحقيقة، موقع خط حدود فاصل يحتاج حراسة، ودوره الملتبس فى الحفاظ على أشكال الفصل هو مصدر للتشوش وللبقين.

وكلمات ماريا التى نقلتها عن مدرسة الصف، ذات طابع تصويرى لكنها تكشف عن هذا المنطق وهو يفعل فعله :

قالت (مدرستى) إنه لا معنى للونكم، وإنكم جميعا متساوون ومتماثلون، بطرق مختلفة. وإنكم مختلفون بطرق مختلفة، ولو قطعت شخصا إلى نصفين، هه، إن قطعت شخصين إلى أنصاف، فسوف تجدهم متماثلين تماما. (ماريا : مايو ١٩٨٨).

وبالنسبة لماريا، فإن سطح جلد الجسد، قد يشير إلى اختلاف مربك، لكنه يحتوى على التماثل "الإنسانى". وفى هذه الصياغة فإن الحدود والفواصل غير مهمة مقارنة إلى الدواخل.

والجلد بالتالى، يظل دائم المراوغة ويحتاج تدخلات سردية، مثل التفاصيل المتصلة بسيرة حياة لكى يكون له معنى، وهذا ما سوف نستكشفه فيما بعد (انظر سوكى على ٢٠٠٠ ، بيل ١٩٩٦). فالجسد موقع تحقق "العرق" بالفعل، وبهذه الكيفية فهو -بشكل متناقض- فى حالة سيولة، غالبا، ويحتاج التثبيت لكى يتيسر فهمه (بتلر ١٩٩٣). والنظر إلى الجلد باعتباره مصدر "العرق" هو سياق ينطوى على فهم لمغزى لون الجلد بالنسبة للهويات الجمعية، بوصفه الحد الفاصل، ليس فقط بين الذات والآخر، ولكن أيضا بيننا "نحن" وبينهم "هم" وداخلنا وداخلهم، كما بينت قراءات الأطفال.

العرق مرئيا وغير مرئى والأمية

إذا كان لنا أن نفهم كيف تتعّرق الإثنيات والثقافات فيتعين أن ندرس الطرائق التى يجرى تظهيرها بها، ليس فقط كأجساد، ولكن أيضا داخل سياقات اجتماعية أوسع تتعلق بالتعبير الثقافى. وفى الثقافة المعاصرة، يقال إننا الآن فى عصر ترجمة وتقارب عقائدى ديناميكيين. ولا توجد ثقافات أصلية أو نقية بالمعنى الصحيح؛ بل هناك تمازجات خلاقة تسفر عن أشكال جديدة من التعبير، بشكل لا نهائى.

إضافة إلى ذلك، فنحن نعيش فى مرحلة انكشاف عال حيث " التجربة الإنسانية الآن مرئية ومظهّرة أكثر من أى وقت مضى " (ميرزوويف ٢٠٠٢ : ٤) وبالنسبة لأطفال كثيرين، فإن التعليم والترفيه تحكمهما الميديا المرئية.

وفى المناطق ذات الأغلبية البيضاء، غالبا ما يتعلم الأطفال التمييز العرقى عبر الميديا المرئية. ففى مناطق تضم قلة من الأسر المنتمية لأقليات عرقية، نادرا ما يقابلون التنوع فى مدينتهم، ونتيجة لذلك أخبرنى كثير منهم أن ما تعلموه عن " العرق " جاء من الأخبار. وخلال بعض عمليات جمع البيانات، كان هناك قدر كبير من الدعاية يحيط بأول محاولة لمحاكمة المتهمين بقتل ستيفن لورانس، وكان ذلك مصدرا للنقاش فى بعض البيوت، وفى مثال أقل تعقيدا أخبرنى صبى فى العاشرة (جايلز) كيف تعلم ما تعلمه عن العرقية من برنامج فكاهى. وقد تعرض هذا البرنامج للهجوم لأنه يعزز التحيز ضد الإيرلنديين، بعد أن ظهر فيه ثلاثة قساوسة إيرلنديين كاثوليك. وفى الحلقة التى وصفها اتهمت الشخصية الرئيسية بـ " العرقية " ففى هذا البرنامج الذى ينتمى إلى "كوميديا الأخطاء" أساء ذلك الشخص إلى الجالية الصينية المحلية. كانت الفكاهة مزدوجة، فقد كان جهل القسس ودرجة التنميط التى ميزتهم عميقين عمق الجهل والتنميط اللذين وجهوه إلى الأشخاص الصينيين. وبالنسبة إلى جايلز، كان هذا مصدرا رئيسيا لتعلم المصطلح " عرقى ". واعتبر ذلك حقيقة صريحة رغم التناقضات التى قصدها النص. وقد تأسس التعبير عن الاختلاف فى البرنامج، على عديد من الإشارات المرئية إلى " العرق " التى يثبت من خلال ما اعتبر، بالأساس، وسيطا مرئيا.

وإضافة لهذا النوع من الاحتكاك المتلفز فإن أحد المصادر الرئيسية لـ " التعليم ـ الترفية " لهؤلاء الأطفال من الطبقة المتوسطة البيضاء، هى الخبرة بالموسيقى الشعبية. وهم لا يختلفون فى هذا الأمر عن أى عدد الأطفال الآخرين، بمن فيهم المنتمون إلى المناطق المتعددة الإثنيات (انظر، مثلا، بازالجيت وباكنغهام ١٩٩٥). وفى الثقافة الشبابية البريطانية، فإن تسيد الأشكال الموسيقية الأمريكية السوداء كان موضع خطة عدد من الكتاب (باك ١٩٩٦ ؛ فريث ١٩٩٦ ؛ جيلروى ١٩٩٣ ب) ويبدوا أن الأمر ذاته، ينطبق على مجموعة العمر السابقة على البلوغ. وفى إحدى الجلسات ناقشت مجموعة من صبية الطبقة المتوسطة البيض، حقيقة أن الأمر لا يقف عند أن أفضل العدائين هم من السود ولكن " كل السود كانوا أمريكيين". ثم أضافوا تحديدا على هذا القول، بعد ذلك، بالإشارة إلى أن الغالبية الساحقة عن يرونهم فى الثقافة الشعبية من السود، هم أيضا أمريكيون. وكانت الجاذبية القوية لصناعة الإبهار، التى تمتد الآن إلى الساحات الرياضية، واضحة فى كل مجالات ثقافاتهم العلائقية، وكانت هذه المجالات هى التى تؤمن معلومات أكثر تفصيلا عن قراءة الأجساد العرقية.

وقد أظهرت المناقشة حتى الآن، أنه بالنسبة للأطفال الذين شملتهم هذه الدراسة يبقى "العرق " أمرا له أهميته. وبالنسبة لأولئك الذين يعيشون فى الأحياء الشعبية، فى مناطقها المتعددة الإثنية، فهو جزء من مكابدات تحديد الهوية فى الحياة اليومية. وما أصبح واضحا على وجه السرعة، هو أن الأجساد مهمة فى فهم " العرق " وهو ما يتطلب قراءة أكثر تفضيلا لكيفية تعلم الأطفال المدونات، التى فرضت معانى معّرقة على الأجساد وعلى الأسلوب، والعلاقة بين المصطلحات والمدونات المرئية. وأحد الأسباب الرئيسية لفحص المصطلحات المستخدمة فى عمليات التعريق أن التباسات شغل مواقع " مختلطة " يصعب التعبير عنها إلا من خلال قائمة عناصر " الترقيم " التى تشمل روابط " العرق " والقومية والقرابة. وقد أفرز البحث فى هذه الروابط المتعددة سؤالا طرح عبر قراءات الثقافة الشعبية عن " من يعرّق من : من الذى يمكن تحديد هويته ؟ أية أجساد يمكن تمييزها ؟

تبين أن قراءة المرئى فى " العرق " صعبة عند الأطفال، وأن قراءة حالة الاختلاط الملتبسة وغير المستقرة فى البشر، كما فى حالة سبايس المرعبة (وهى ميلانى جانين براون المغنية وكاتبة الأغنيات، التى أصبحت ممثلة ونجمة تليفزيونية، وكانت عضوا فى فريق سبايس غيرلز الغنائى الشهير، عندما أطلقت عليها الميديا البريطانية لقب سكيرى سبايس أو سبايس المرعبة بسبب أسلوبها المستفز فى الحديث والملبس- المترجم) كانت مصدرا ثريا للمعلومات حول عمل أنظمة الحقيقة التى تنتج سرديات متماسكة عن العرق ". وفى وقت جمع البيانات، كان فريق سبايس غيرلز فى نهاية عهدهن كملكات لـ " سلطة البنات ". ومثل كبار النجوم الآخرين فى عالم المراهقة والمرحلة العمرية السابقة عليها، فقد أثرن استجابات متناقضة إلى أقصى حد بين الأطفال الذين كانوا إما من عشاق الفريق أو من " الكارهين " له. واشتهرت ميلانى براون (أو ميل بى / سبايس المرعبة)، وبشكل خاص، باعتبارها الأكثر غرابة بين الشخصيات الخارجة عن المألوف التى قدمها الفريق. وقد انفقت " سبايس المرعبة " جانبا كبيرا من وقتها لتكريس صورتها المبالغ فيها من خلال أسلوبها وسلوكها. وكان كل أعضاء الفريق من " البيضاوات " ما خلا سكيرى التى اعتبرت نفسها سوداء، رغم أنها كانت تناقش، علنا، حقيقة " أصلها المختلط ". ولم تغب الفرقة عن الصحف أو التلفزة، وظهرت ميل بى فى عديد من البرامج المتلفزة ومن بينها بريطانيا السوداء (بى بى سى ١٩٩٨) للحديث عن " اختلاط العرق " فى هويتها، الذى جاء، وفقا لما قالت من أن هوية الأبوين كانت من زنوج جامايكا من جهة ومن البريطانيين البيض من جهة أخرى. وقد كانت واحدة من الشخصيات " المختلطة " البارزة التى طُلب إلى الأطفال أن يناقشوها.

وعند السؤال عن أوصاف سكيرى، جاءت الاستجابات، بشكل عام، حول مظهرها ولكن ليس بالضرورة حول لون جلدها أو " العرق " الذى تنتمى إليه. لقد نظروا إليها، بالفعل، باعتبارها معرّقة، لكنهم لم يقولوا ذلك إلا عندما سألتهم عنه. وفى الحقيقة، فإن

أحد أهم الاكتشافات أن الأطفال لم يركزوا على " العرق " باعتباره مصدر أوليات لتحديد الهوية فى قراءاتهم - فقد اعتمدوا على العديد من المصادر البصرية واللفظية والثقافية. ويزعم ستيوارت هول أن المهم ليس من أين جئنا، بل إلى أين نمضى، عندما نفكر فى الحركة من تنظير الهويات إلى التفكير عبر تحديد الهوية (هول ١٩٩٦). وفى حالة الأطفال بين الثامنة والحادية عشرة من العمر قد يبدو أن العمر " من أين جئت " أكثر أهمية من: إلى أين تمضى. ولكى أفهم الطرائق التى إتبعوها لتحديد الهويات (المعّرقة)، فقد لجأت إلى استخدام المصطلحات بما فيها لغة " من أين جئت ؟ " التى استخدموها معى فى مناطق أخرى من محادثتنا. ولكى يتحدد " العرق " فإن أسئلة تتعلق بالموروث والأسرة، والجنسية، والمنطقة، كانت كلها تثار بدرجات متفاوتة من قبل جميع الأطفال.

وفى هذا المثال يصيغ ثلاثة صبية هم داود ورايزال (وكلاهما من جنوب آسيا) وآرون (زائيرى)، من الصف السادس فى مدرسة بارنلى فى لندن فهمهم لـ " سكيرى " بطرائق تعد نموذجا تمثيليا للغاية لشكل كثير من الاستجوابات :

سوكى : كيف تصف سكيرى سبايس ؟

داود : هى مخيفة نوعا ما، ولسانها مثقوب وكل شىء.

سوكى : هل تعرف أى شىء عن خلفيتها ؟ هل يمكن أن تصف ذلك؟

رايزال : إنها سوداء.

داود : هى غريبة نوعا ما.

(شخص غير محدد الهوية يقول " مجنونة ")

سوكى : هل يمكنك أن تصف عائلتها ؟

آرون : يعنى.. أمها بيضاء وأظن أباها أبيض أيضا.

سركى : إذن فأنت تظن أن أبويها أبيضان ؟

أرون : نعم.

سوكى : فلماذا هى سوداء إذن ؟

رايزال : لأن أمها بيضاء وأباها أسود.

سوكى : هل سمعتم عن التعبير " مختلط العرق " ؟

داود : أجل كنت أعرف أنها " مختلطة العرق " بسبب لون جلدها...

سوكى : بسبب لون جلدها، هل هذه هى الكيفية التى تعرف بها إن كان الشخص " مختلط العرق" ؟

رايزال : لا .

أرون : لا .

سوكى : إذن فالأمر مربك للغاية فيما يخص معرفة ذلك الأمر ؟

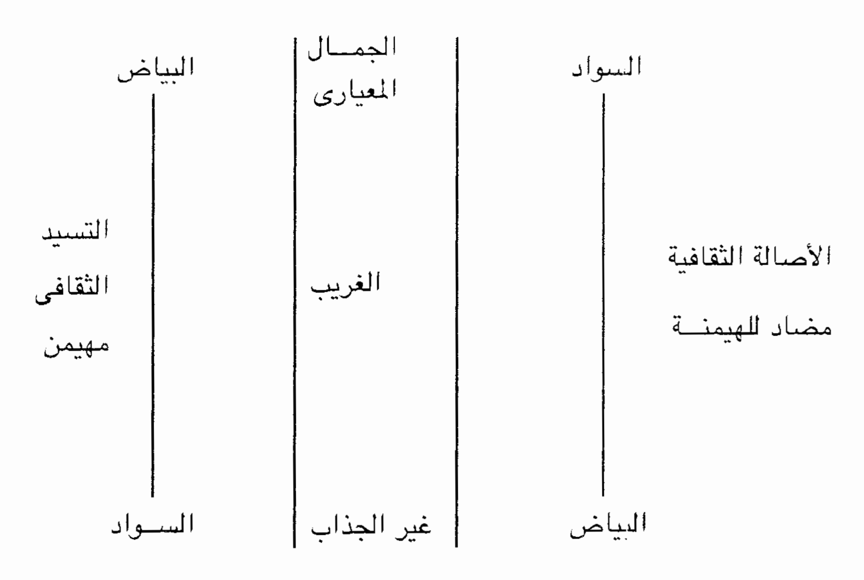
فى هذه المحادثة يبدأ الأطفال بالتركيز على ما يعتبرونه الأجدر بالاهتمام والأكثر وضوحا فى ملامح سكيرى - إنها بالفعل سكيرى (مرعبة) وهذا يرجع، جزئيا، إلى حقيقة أنها ثقبت لسانها. وردا على سؤال حول " خلفيتها " وهو تعبير شيفرى غالبا ما يعنى " العائلة " أو الجنسية " فإن أحد الأولاد يرد بوضعها على أساس أنها معّرقة - " سوداء " - فيما يصر الآخر على فكرة أنها " غريبة "، وهو ما يمكن اعتباره إشارة غير موفقة إلى حقيقة أنها لا سوداء ولا بيضاء، أو قراءة مستمرة لشخصيتها الصاخبة وغير المنضبطة " بشكل غير طبيعى ". وعند هذه النقطة، بدأت أوجه الأطفال إلى المزيد من الكلام عن تعريقها عبر أسرتها لفهم ما كانوا يقصدون بالجانبين الأكثر إثارة لاهتمامهم فى هيئتها. لكن مشكلاتهم مع تجديد الهوية جاءت من المعلومات المحدودة التى توفرت لديهم عنها. ولكى تكون واضحة " عرقيا " احتاج الأطفال إلى تحويل تاريخها العائلى إلى سردية.

وبعد أن وصف آرون أبويها بأنهما كان أبيضين، اضطر للتراجع ليتفق مع صديقيه على أنها كانت، بالنهاية، سوداء. وكان الاحتنالان غير متوافقين. لكن كشف هويتها المختلطة بدا حلا مرضيا لإثنيتها غير المحددة (بصريا) و " العرق " الملتبس الذى تنتمى إليه. وبالنسبة لداود الكثير المعارف، فإن كشفه عن أنه كان يعرف أن سكيرى " مختلطة العرق" بسبب لون جلدها، صحبته إشارة إلى التفوق. وهذه طريقة شائعة لتفكير فى مواقع العرق المختلط الأبيض / الأسود، لدرجة أن القائم بأعمال المدير، فى إحدى المدارس، مشى على امتداد الطرقة ينظر إلى من فى غرف الدرس ليرى أيا منها يوجد به أطفال يناسبون ما يركز عليه البحث. ولا غرو إن كان هؤلاء الصغار يتعلمون، أيضا، أن " الجلد الأسمر " يعنى " المختلط " والأكثر إثارة للدهشة هو أنهم كانوا يستطيعون، هم أيضا، أن يعرفوا إذا سئلوا عما إذا كان هذا صحيحا على الدوام، إنه من غير المجدى، وهذا هو التناقض، أن تحاول تصنيف شخص ما، بالنظر إلى المعانى المختلفة الأخرى المرتبطة بـ " السمرة "

وقد بين البحث أن الأطفال يرون " العرق " بالفعل، باعتباره مهما، وإن كان، أيضا، غير جدير بالملاحظة فى مواقف معينة ؛ وهكذا فهذه الطريقة لم تكن لها الأولوية، أبدا، لوصف شخص ما. وإن سئلوا عن " العرق " بشكل مباشر، فإن الأطفال قد يظهرون الكيفية التى يتحدد بها معناه والصعوبات التى تنشأ عند تثبيت أشخاص مثل سكيرى داخل موقع عرقى. ورغم وجود اعتراف بهذه الصعوبة، فإن الأطفال لا يستطيعون أن يفعلوا ذلك إلا باستخدام المصطلحات المحدودة المتاحة، وبالاعتماد على سرديات حول الأفراد. وبرغم الدليل على التعددية والتوافق فى خبرتهم الثقافية فإن " عرق " شخص مازال يقرر لون الجلد، والعكس بالعكس. وهكذا يظهر الأطفال ما يثبت التفكير " ما بعد العرقى "، حيث يصبح العرق أبسط من أن يذكر، لكن الاحتياج القاهر لتثبيت الناس داخل فئات تشمل " العرق " تعنى أنهم يكابدون ليتعلموا علاقة المصطلحات بالالتباسات فى " العرق ".

ما اشتغل عليه هؤلاء الأطفال أمر شائع فى الخبرات اليومية للناس الذين يتعاملون مع العرقية الموجودة فى كل مكان : والمقصود تجليها -تحققها فى شكل مجسد- رغم محاولات اختزال تأثيرها (السلبى) على المجتمع. وقد كانت الكيفية التى يصبح فيها هذا جزءا من عمليات تقرير النوع لتحديد الهوية أمرا مركزيا بالنسبة للطريقة التي تحدث بها الأطفال عن رؤية " العرق ". إضافة إلى ذلك، فقد أصبحت القيمة المرتبطة بعلامات " العرقية " المقررة النوع أكثر وضوحا، فى مختلف مراحل البحث. وإذا كانت العرقية تعبيرا عن التفوق والدونية، فهى فى الوقت ذاته تعبير عن منطق نوعى gendered. ومرة أخرى، فإن عمليات التطهير مركزية فى هذه المناقشات.

وبرغم تسييد شكل تقريبى للأمريكى الأسود " الروش "(*) فى المشهد الشبابى وبين المتطلعين من الشباب الذين شملهم البحث، فقد توصلنا إلى اكتشاف ذى مغزى يجبرنا على إعادة النظر فى الطرائق التى جعلت " البياض " معيارا للجمال، إلى جانب أشكال مقاومة هذا المعيار كما توجد فى البحث فى المواقع أحادية العرق (هكذا) وهناك اعتقاد شائع بأن الأنثويات البيضاء هى الـ (جمال) المعيارى الذى يقاس به كل ما عداه : إنها المعيار، والآخرون جميعا انحرافوا عنه بدرجة أو بأخرى. ويتم التعبير عن هذه الأنثويات كخواص جسدية لكنها تعكس أيضا خواص سلوكية.



الشكل (٣-١) المعايير القياسية الراديكالية للجمال

تبقى، بشكل ما، داخل الكل الذى هو الشخصية المجسدة . ولا جديد فى هذا النوع من التصنيف البصرى ؛ وفى الحقيقة فإن الانثويات قد تأسست البْنى الخاصة بها عبر مقارنات بين خواص مجسدة منذ بروز عمليات تصنيف الكائنات البشرية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فقد كان من الممكن تقرير الجنون والإجرام والتهتك والهستيريا بدراسة الهيئة والسمت (أنظر، مثلا، جياكمان ١٩٩٢ ؛ شووالتر١٩٨٧)

وقد ارتبطت الأنوثة بالجنوسة الغيرية فى عالم الجاذبية : "الجمال هو ما يفعل الجمال ".

وتسفر الدراسات التقليدية لمعايير الجمال المعرّق عن نتائج أرى، أنها تشكل زخما يضيف على كل من القراءات التقليدية وتلك البنى يقال عنها إنها مضادة للهيمنة (انظر الشكل ٣ – ١).

وبالنسبة للمؤلفين الذين يفحصون مسائل كهذه، فهناك عدد من الأسباب لتشغيل هذه المعايير، ولطريقة التعبير عنها بالجسد. ففى منتصف المدى الخاص بالجلد تكتسب أنثويات الصوت شكلا غامضا ذا طرافة غير محددة. ويشار إلى لون الجلد، وخامة الشعر، وملامح الوجه، مثل ضخامة الأنف وامتلاء الشفتين، باعتبارها العلامات المميزة للسواد[٤]. وقد درست ديبى ويكس (١٩٩٧) مواقف الشابات " السوداوات " بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة من العمر من الجمال والجاذبية[٥] وكشفت نتائج الدراسة عن ممارسات الإقصاء من جانب صاحبات البشرة الأغمق ضد أولئك اللائى لديهن بشرة أكثر شحوبا وملامح أكثر أوروبية، بمن فيهن " مختلطات النسب ". وترى ويكس أن خطاب " اللون " و " التأسيسية " أصبحا متشابكين تشابكا معقدا، نشأ عنه نوع من التأسيس بهدف الوصول إلى موقع قوة بوجه النمط المعيارى للجمال الأوروبى (ويكس ١٩٩٧ :١٢٢). ويبدو أن الشابات يلجأن إلى " تعريفات للسواد " ضيقة على هذا النحو، كنوع من التأسيسية الاستراتيجية التى نشأت عن تكريس " البياض كمقياس يحكم به على الجمال " (ويكس ١٩٩٧ : ١٢٤) وتتأكد صحة التمثيلات الثقافية للذوات وقراءات الأجساد والصور فى الثقافة الشعبية بالمصادقة على أصالة السير المعرّقة. ومع اعترافى بصحة هذا الموقف، فإنى أطرح تفسيرا مختلفا له.

فتحليل ويكس، مثله مثل الأعمال النظرية الأخرى التى سلفت الإشارة إليها، لا يترك لنا مجالا لاستكشاف " الشئ " (المرجع السابق) الذى " يفعل " فعل البناء برغم الرغبة فى إعادة الاعتبار لأعمال الشابات باعتبارها استجابات نشطة للهيمنة الثقافية. وكما يشير بتلر (١٩٩٣) فباتخاذ هذا الموقف يصبح الخطاب هو الفاعل فى الجملة ويخلق المفعول به السالب من خلال السياق. والتوتر بين الإيجاب والسلب داخل ذات مدركة، هو اللعنة التى تنزل بالنقاشات حول عمليات التعريق وفرض المغايرة othering، بشكل عام. وتحليل تمثيلات السواد من جانب كتاب مثل بيل هوكس (١٩٩١) يتشبث بموقف " مركزية البياض " بل وأزعم أنه يعززه. واستخدام هوكس لمصطلحات " الناس السود" و " الناس السمر " الذين غالبا ما يصبحون " بيضا تقريبا " فى تحليلها للفيلم

البريطانى "سامى وروزى يمارسان الحب" يصادق على النماذج التراتبية الإضافية للقمع المعرّق بل ويعززها . وفى نصوصها فإن الناس الذين لهم قيمة هم السود وحدهم، أما السمر فيسكنون فى منطقة غائمة من ضياع الهوية واللاصدقية، ما يسفر عن انحيازهم للبيض المسيطرين. وليس من الواضح إن كان هذا أمرا اختياريا أم غلطة صانعى الفيلم، فلا شرعية للموقف تتأكد بغض النظر عن القصد. وقد سعى هذا البحث الى التحقق مما إذا كانت مشاعر كهذه تلاحظ فى الحياة اليومية أو إذا كان الأطفال يستكشفون أشكال المقاومة والتخريب فى ممارساتهم الثقافية، بعلم أو بغير علم.

لطيف للغاية، قبيح قذر

إنها عقلية أنا أكثر منك سوادا تلك التى يتعين عليك أن تواجهها، تلك هى حقيقة امرأة ملونة.

جوليتا هيرن، كما اقتبسها ماسون ـ جون وخامباتا ١٩٩٣ : ٣٤

كانت إحدى مراحل البحث أن نسأل الأطفال عمن يرونه جذابا، سواء فى الشخصية أو الهيئة. وكان الغرض تثمين أهمية كل من خطابى " عقلية أنا أكثر منك سوادا " و " الأشقر الأجمل والأفضل " وما إذا كانا قد أثرا على اختيارات تحديد الهوية. وتنوعت الإجابات تنوعا شديدا، إذ اختار الأطفال من يفضلونهم من الناس المعروفين لهم شخصيا وكذلك نجوم الثقافة الشعبية المألوفين أكثر " من يعلقون صورهم ". وكان واضحا، من البداية، أن هناك اهتماما مشتركا ومعلنا بأهمية الشخصية كشكل جمالى. وهكذا فقد كان هناك ما يشبه الإجماع بين الأطفال على الربط بين القبول والجمال. وأولئك الذين امتلكوا صورة مقبولة، كانوا لطيفين أما القبيحون فأقذار[٦]. وبخلاف دراسات أخرى، وكما أسلفنا، فإن الأطفال كانوا يستخدمون العلامات الدالة على الجمال والجاذبية المتجاوزة للتصنيف ولتحديد الهوية

المعرّقين وقد لا يكون هذا " تفكيرا" بعد عرقى" لكنه، بالتأكيد، ليس شكلا مهيمنا للتعريق.

والمحادثة التالية نموذج لمحادثات كثيرة خبرتها. كانت ليلى و سيما طفلتين ذكيتين وفصيحتين من أطفال الطبقة المتوسطة من خلفية مختلطة (جامايكية سوداء / إنجليزية بيضاء، وصينية آسيوية / اسكتلندية بيضاء). وعندما تكلمتا عمن تحبان أن تلتقياه ومن الذى لديه مزاج طيب وشخصية " مرحة" طفا اسم سكيرى سبايس (ميل بى) مجدداً :

سيما : هذه هى التى أفكر فيها، لأنها تبدو كشخص تطيب معرفته وليست غارقة فى حب نفسها.

ليلى : نعم. إنها تساعد الناس. مثل ديانا، ساعدت الناس لكن، لسوء الحظ، ما تت، بو..هو.

وسيما، على وجه الخصوص، شديدة الاهتمام بمن تكون " معرفتهم لطيفة" أما ليلى فهى ترفع سكيرى، هنا، إلى مستوى شبه القديسة على قدم المساواة مع الأميرة ديانا، التى قرر الاثنان أنها كانت " شخصا لطيفا حقا " وفكرة أن سكيرى " لطيفة "، بدورها، تجعل منها شخصا طيبا لديه الرغبة فى مساعدة الآخرين. وهذا مناقض تماما للصورة الجنسية الوحشية التى دأبت على تكرسيها بالتلفزة، وللمرأة الغريبة المجنونة الموصوفة فى المقتطف الأول. وقد مثل النظر إلى سكيرى، باعتبارها مجنونة وشريرة وجنسية، واحدة من الطرق التى قرأها بها الأطفال باعتبارها معرّقة.

وقد أنفقت مجموعة أطفال (قدموا أنفسهم باعتبارهم) من السود الكاريبيين والبريطانيين وأعمارهم بين العاشرة والحادية عشر ، من أولاد وبنات، جانبا كبيرا من وقت الجلسة المسجلة بالفيديو يسخرون من سبايس غيرلز، بمن فيهن سكيرى، مصرين على أنهن " أقبح فرقة فى العالم " حتى أنهم رأوا أنهن يشبهن " كائنات من الفضاء ".

ولم تكن هذه الرؤية لسبايس غيرلز مقصورة، بأى حال، على الأطفال الذين عرفوا أنفسهم باعتبارهم " سود " ومن المفترض أن التعلق بفنانين أمريكيين سود، مثل ويل سميث يتجاوز كل حدود الطبقة والمنطقة.

ومن الواضح أن المواقف ترتبط ارتباطا معقدا بـ " الذوق " الذى هو نفسه، بالطبع، شديد التأثير بالثقافة. ويرى كينواى وبولين أن " تكريس الفروق الدقيقة فى "الذوق " هى عملية تربوية صعبة " يجب أن ينخرط فيها الأطفال (كينواى وبولين ٢٠٠١ : ١٨) وقد ارتبط الذوق داخل الدراسات الثقافية، بالإحساس، بالأسلوب، واستخدم الأسلوب بدوره لتصنيف الناس إلى مجموعات ثقافية مسيطرة ومجموعات ثقافة فرعية مسيطرذ. فالأسلوب أحد أهم مقرِّرات الذوق، والمزج بين الأسلوب والهيئة والمحتوى الموسيقى هو مزج لا يمكن الرجوع فيه، داخل الثقافة الشعبية والموسيقى الشعبية، على نحو خاص (هبريج ١٩٧٩). وبكلمات الأطفال أنفسهم فالأسلوب والهيئة يؤمنان علاقة ارتباط بالشخصية وشكلا جامدا، فى الغالب، لأخلاق تتصادم مع فضولهم المحتوم واستكشافهم لجنوسة / الغيرية. وقد ظهر التعقيد فى باقة القراءات التى يمكن أن تنشأ عن الصورة ذاتها، والأهم هو كيف تحدت هذه القراءات الأشكال الخالصة لتقرير الهويات الثقافية (المعرّقة).

ولم تنج واحدة من الفنانات من التجنيس، لكن سبايس غيرلز، مرة أخرى، قدمن مثالا ممتازا على ذلك. فالشابات فى الفرقة تم تصنيعهن بعناية ليتبنين ويعرضن مجموعة من الأنثويات. وفى فترة البحث كن يقدمن صورهن بما يتماشى مع أسماء الشهرة التى أطلقت عليهن فى كثير من المرات التى ظهرن فيها : سبورتى (هى ميلانى سى أو ميلانى شيشوم عضو الفرقة - المترجم) فى ملابس رياضية، وبيبى (هى إيما بنتون أصغر عضوات الفرقة سنا - المترجم) فى ملابس قطنية وردية مخططة وشعرها معقوص، وهكذا. لكن وكما أن سكيرى كان يمكن قراءاتها باعتبارها فائقة " الذكورة " و قذرة " و " ممتعة " أيضا من جانب أطفال يحتلون مواقع إثنية متنوعة، فإن "البيضاوات فى الفرقة"، مثل بيبى سبايس، كن كذلك أيضا.

وقد كان كين (إنكليزى / تركى) وجمال (إفريقى آسيوى / إفريقى أسود) فى التاسعة وفى الثامنة من العمر، على التوالى، وكانا صديقين فى إحدى مدارس الأحياء الشعبية فى لندن. برأى الصبيين، فإن بيبى سبايس، إيما بنتون، " جميلة للغاية واختاراها باعتبارها الشخص المفضل لديهما، والأنثى الأكثر جاذبية لهما، أيضا. ومن الواضح أنهما قرآ أسلوبها بطريقة تخلو من أى إشكالية. كانت بيبى ترتدى فساتين قصيرة أنثوية بقصات واسعة، وكثيرا من الملابس القطنية المخططة وكثيرا ما كان شعرها الأشقر الطويل معقوصا ومفروقا ليجعلها تبدو صغيرة، ولهذا فهى " بيبى ". وبالنسبة لهذين الولدين كانت " لطيفة " و " عذبة " أيضا، برغم أنها كانت ترتدى ملابس كاشفة مثل ملابس سكيرى. وكان أسلوبها، فى الحقيقة، شكلا من " الأنوثة الزاعقة " التى تشوه وتضخم فتيشيات Fetishes الجنوسة الأنثوية الشابة عبر التحديق الذكورى الأبيض من رجال فى منتصف العمر. ومن الواضح أنه بالنسبة لهذين الولدين، فإن القراءات كانت متعددة الطبقات، استمدت معارفها من تطلعات نوعية غيرية الجنوسة، قرئت بيبى باعتبارها حلوة وأنثى صافية طفولية وجنسية، وقرئت سكيرى باعتبارها " ذكورية " مرعبة، أى مستقلة وواثقة – وهكذا فهى بالضرورة، غير جنسية.

وتظهر هذه القراءات أن تماثلا كهذا يتحدى اللجوء إلى موقع " مسيطر "، إلى قراءة مفضلة، كما أن القراءات ,بالتأكيد، غير مرتبطة بأشكال صارمة من التحديد المعرّق لهوية ولا تحابى البياض أو السواد. وبعض الأطفال أظهروا تفضيلا لموسيقى السود ونجومها، لمعرفتهم بأن نجاحها يبرر ذلك ؛ لكن غالبية الأطفال اختاروا إضفاء المثالية على حشد من الناس. وبالتالى يتعذر القول بأن الأطفال، ببساطة، يمجدون الأسود كنقيض للأبيض، أو العكس. ولكن على الرغم من قدرتهم على أن يتجاوز تفكيرهم كليشيه " بلون القهوة " فقد كان واضحا لهم أنهم لا يعترفون بمجموعة أخرى من المنتمين إلى الأقليات فى عالم الموسيقى. وبهذا المعنى فقد كان الأطفال واقعين فى إسار التفكير عبر ثنائية أبيض / أسود، دون أن يستخدموه استخدام المجاراة الخطية

البسيطة، كما هو مبين بالشكل التوضيحي السالف. وبتخليهم عن المحددات المباشرة والمستقيمة للهوية مع بقائهم داخل الأطر التمثيلية المقيدة للحركة، في ساحة الموسيقى الشعبية، فإنهم يكشفون عن كثير من الطرائق التي تتم بها عمليات التعريق اللمعياري.

ويبدو أن هناك درجة أكبر من الحرية لدى الأطفال في هذه السن أكثر مما لدى أولئك الذين دخلوا حقل ألغام المراهقة مع " النضج " الجنسي والثقافي في العلاقات الاجتماعية. وقد فصل الكثيرون الطرائق التي يتخفى بها، في أحيان كثيرة شكل من التعريق في الموسيقى[٩]، تحت قناع ادعاء الأصالة الثقافية. وقد استخدم الأطفال في كل المناطق قراءاتهم، وقراءاتهم المعادة للموسيقى الشعبية للوصول إلى صداقات تقوم على نوع من معرفة الخبراء بالفنانين المختارين المفضلين لديهم (٢٠٠٢ سوكي علي).

لقد كانوا أقل خبرة بعملية تعزيز مواقعهم " المعرقة " عبر قراءاتهم للآخرين في الميديا، وهكذا تيسر لهم أن يجتازوا بقراءاتهم خطوط التعريق.

خلاصات : لن تؤمن حتى ترى بعينيك

تعمل السلطة، عند فوكو، على تأسيس مادوية الذات في صميمها، بالمبدأ الذي يشكل و يضبط، في آن واحد، " ذات " الذاتية.

بتلر ١٩٩٣ : ٢٤

يستمر في العالم الأكاديمي التحرك لاقتلاع الفرض القمعي لـ " العرق ". وفي الوقت ذاته، فإن الدراسات الإمبيريقية تبين أن الأطر المفهومية التي تخلق شروط تظهير الاختلاف، لا تزال تدور حول الخواص المعرقة المجسدة الأكثر فجاجة. وبرغم محاولة خفض مستويات مركزية الصورة في الحياة اليومية فالأطفال في هذه الدراسة يكشفون عن أن هذه المستويات مركزية بالنسبة لهم في عمليات تحديد الهوية. لكن

ما يكشفون عنه أيضا، هو أنه فيما كانت الارتباطات البصرية الأكثر وضوحا تقوم بين لون الجلد و " العرق " مثلا، فهناك الكثير من الشكوك والقراءات الخلاقة التى تتحدى أفكار الهيمنة التى تتعلق بالجمال والجاذبية المعرّقين وبسيطرة " الأبيض هو الأفضل " فى الخطاب العرقى. ويظهر الأطفال، بوضوح، التوترات بين الفكرة الخاطئة والملحة عن " العرق " كيقين أنطولوجى - شىء يكونه المرء ببساطة - وعمليات التعريق المجسدة والمثقفة التى ينخرطون فى استجوابها. والجدير بالاهتمام أنهم يفعلون ذلك باللجوء إلى تظهير الشخصية، ولكنهم يفعلون ذلك، أيضا، عبر قراءات خلاقة للأجساد والأسلوب.

والنتائج واضحة. فعمليات التعريق معيارية، وخلال سنوات قليلة، سوف يقترب الأطفال من عمر " ثقافة الشباب " وعندها سوف تتخذ أشكال المقاومة والتخريب لديهم أشكالا أكثر تقليدية وأكثر احتمالا. ويبدو أن الأطفال فى هذه السن يشعرون بأنهم أحرار فى أن يضعوا منطق الصورة موضع الاختبار، لكى يفهموا عالمهم اليومى. ويمكن للنجوم الشعبيين أن يكونوا قذرين ولطيفين وقبيحين وجميلين داخل القراءة ذاتها. وفى الأمثلة السالفة فإن " العرق " لم يكن الطريقة الأولى لتقويم شخص ما. والأطفال جزء -بالفعل- من المؤشرات الى تخليق الذوات، وهى المؤشرات التى تحقق الأجساد المعرّقة. وعندما يحاولون أن يقرأوا قراءة صحيحة، أن يفهموا الأجساد المستحيلة أو غير المدركة (بتلر ١٩٩٣) فهم يساعدون على إضفاء الشفافية على هذه العمليات. وإنها بالتأكيد لحظة يمكن فيها تحدى التحولات المحتملة للارتباطات بين " العرق " والسلطة.

وكثير من الكتابات عن الطفولة تدعو إلى وضع أصوات الأطفال أنفسهم فى قلب العمل. وفى هذا الجانب من البحث، يبين الأطفال كيف أنه من الممكن الاحتفاظ بقراءات متناقضة، بكل ارتياح. لكن الأطفال غير قادرين على " تكريس شرعية " رؤاهم ولهذا فهم يجبرون على العودة إلى الأطر المعيارية. وأنا لا أدعى حق " تكريس" رؤاهم،

نيابة عنهم، لكننى أشير إلى أنها رؤى مهمة وحافلة بالمعلومات. فالقوة المنسوبة إلى " حقيقة " " العرق " ليست ثابتة، وهكذا فهى تترك فراغا لإضافاتهم الخلاقة، حتى بوجه التعلق الكاسح بلون الجلد وبغيره من المؤشرات الجسدية. لكن هذه المداخلات موقوتة، كما أن التأثيرات الشافية للأطر المنطقية لـ " العرق " هى، بالنهاية، مقيِّدة.

وللخروج من هذا الطريق المسدود نظريا وعمليا، فإننا بحاجة إلى العثور على حلول لبعض المشكلات الراهنة : أولا: لغة جديدة تتجاوز بحركتها ثنائيات مثل أسود أو أبيض ؛ وثانيا اعتراف بعمل " شبكات القوة " التى تقيدنا بالتعريق، كتلك التى فى المدارس ؛ وأخيرا التحرر من سيطرة المرئى فى تصنيفات " العرق ". هذه هى التدابير التى قد تسمح لنا أن نعرف بحق، السيولة الممكنة فى الإنتاج الثقافى، وفى تحديد الهوية، وفى التفكير.

والتوصل إلى هذه الاجابات يحتاج الإرادة السياسية للوصول إلى طرق التغيير على المستوى الأكاديمى. وباستثناءات قليلة ومعروفة فالعمل الأكاديمى فى الأغلب الأعم " من أعلى لأسفل ". وأعتقد أنه فى مجال " العرق " بشكل خاص، فهذا يحتاج إلى أن يتغير، لكى يتسنى الجمع بين بعض النظريات ما بعد البنيوية الأكثر جدارة بالاهتمام وبين براغماتية " غير المتعلمين ". ويمكن لنا " نحن " أن نتعلم الكثير عن عوالم الحياة اليومية لأولئك الذين يضارون حاليا، بمظاهر علاقات القوة الاجتماعية المعرّقة، لكن من سوء حظنا أن القيود البنيوية والمؤسساتية المفروضة على ما هو معرفة، بل ومعرفة نافعة، تبقى متاحة للقلة. والأكثر أهمية هو أن عملية " الترجمة " بين العارف وعديم المعرفة لا تزال لغير صالح رؤى الأخير، والأسوأ أنها تسفر عن فقدان كثير مما هو مفاجىء ومقلق للأول. والجانب الأكثر إيجابية فى هذه الصعوبة أن التواصل مستمر فى خلق جيوب غير متوقعة للتحول، وبالتالى فرص للمستقبل. وقد بين الأطفال فى هذا البحث أن الجسد هو موقع مهم لترجمة ما يمكن أن يصبح تفكيرا " بعد عرقى " عبر ميادين الإنتاج الثقافى والفكرى.

الهوامش

(١) كان الموضوع المركزى للمشروع الأوسع التحقيق فى تشكل هويات تعتبر نفسها " مختلطة العرق " عند الأطفال. وقد وقع جمع البيانات ١٩٩٧ - ١٩٩٨.

(٢) سجلت هذه الظاهرة كظاهرة متصاعدة طوال الشطر الأخير من ثمانينيات القرن العشرين وحتى التسعينيات منه. وقد زادت، بالطبع، منذ أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١.

(٣) سوف استخدم هذا المصطلح طوال هذا البحث لأبرز أهمية الوضع الاجتماعى والجغرافى بالنسبة لاستجابات الأطفال.

(٤) كتب العديد من الكاتبات " النسويات السوداوات " عن هذه الظاهرة، وبينهن هيل كولينز (١٩٩٠ / ١٩٩٣) وماما (١٩٨٩) وهوكس (١٩٩٢) وموريسون (١٩٩٤).

(٥) فى أول هوامشها كتبت ويكس أنه من بين ٣١ امرأة سوداء استجوبتهن كانت ١٣ قد جئن ثمرة زيجات مختلطة العرق. " كل النساء اللاتى جئن ثمرة زيجات مختلطة العرق ممن إستجوبن صنفن أنفسهن على هذا النحو، وكثيرات من أفراد العينة إعتبرن أصولهن أفريقية " (ويكس ١٩٩٧ : ١٢٥) ولكن بعد تصنيفهن إلى فئات منفصلة تصبح المقارنة صعبة لأن السوداء و"مختلطة العرق" يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى.

(٦) إستخدام كلمة " قبيح " للإشارة إلى شخص يتُصور أنه " قذر "، أى جنسى بشكل مفرط، أو بالغ الصخب، أو شديد الغرور، جاء على ألسنة كثير من أطفال لندن.

(٧) صحيح أن الأطفال السود فى البيئات المتعددة الإثنيات كانوا أميل إلى استخدام نوع معين من الخبرة الثقافية القائمة على أشكال من الموسيقى السوداء، لكن هذا كان جزءا من السيطرة العامة للموسيقى السوداء وللإعجاب بالنجوم السود من قبل جميع أطفال لندن.

(٨) ظهر جاكى شان، فى الفيلم، كبطل بالنسبة للأولاد الصغار من مختلف الأوساط الإثنية. وقد اعتبروه " روش " cool، وماهرا ووسيما لأنه " أخذ كل الفتيات (انظر سوكى على ٢٠٠٠).

(٩) انظر نيغوس (١٩٩٦) لملخص المناقشات حول " التأسيسية العرقية " فى الموسيقى الشعبية.

المراجع

Ahmed, S. (2000) *Strange Encounters: Embodied Others in Post Coloniality.* London and New York: Routledge.

Ali, S. (2000) "Who Knows Best: Politics and Ethics in Research into Race," in S. Ali, K. Coate, and W. Wa Goro (eds.), *Global Feminist Politics: Identities in a Changing World.* London and New York: Routledge.

Ali, S. (2002) "Friendship and Fandom: Ethnicity, Power and Gendering Readings of the Popular," in D. Epstein and V. Hey (eds.), *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education. Special Edition on Friendship* 23, 2: 153–65.

Anthias, F. and Yuval-Davis, N. (1992) *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class, and the Anti-racist Struggle.* London: Routledge.

Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.* San Francisco, CA: Spinsters/Aunt Lute Foundation.

Back, L. (1996) *New Ethnicities and Urban Culture: Racism and Multiculture in Young Lives.* London: UCL Press.

Bazalgette, C. and Buckingham, D. (1995) *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences.* London: British Film Institute.

Bell, V. (1996) "Show and Tell: Passing and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*," *Social Identities* 2, 2: 221–36.

Bhabha, H.K. (1990a) "The Third Space: Interview with Homi Bhabha," in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture and Difference.* London: Lawrence and Wishart.

Bhabha, H.K. (1990b) "Nation and Narration: Introduction," in H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration.* London and New York: Routledge.

Black Britain Special (1998) *Scary Spice.* BBC Television Productions.

Block, L. de (2000) "Television, Friendship and Social Connections," Paper presented at Education for Social Democracies, CCS Conference 2000. Institute of Education, London.

Buckingham, D. (2000) *After the Death of Childhood: Growing Up in the Age of Electronic Media.* Cambridge: Polity Press; Malden, MA: Blackwell.

Butler, J. (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* London and New York: Routledge.

Foucault, M. (1980) "Power and Strategies," in C. Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977, by Michel Foucault* (trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, and Kate Soper). Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Frith, S. (1996) *Performing Rites: The Value of Popular Music.* Oxford: Oxford University Press.

Gilman, S. (1992) "Black Bodies, White Bodies," in J. Donald and A. Rattansi (eds.), *"Race," Culture, Difference.* London: Sage.

Gilroy, P. (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack.* London: Hutchinson.

Gilroy, P. (1993a) *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures.* London: Serpent's Tail.

Gilroy, P. (1993b) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* London: Verso.

Gilroy, P. (2000) *Between Camps: Nations, Culture and the Allure of "Race."* Harmondsworth: Penguin.

Gilroy, P. (2002) "There Ain't No Black in the Union Jack: Fifteen Years On," Unpublished lecture, Goldsmiths College, University of London, March 22, 2002.

Goldberg, D. (ed.) (1990) *Anatomy of Racism.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Gundara, J. (2000) *Interculturalism, Education and Inclusion.* London: Paul Chapman Publishing.

Hall, S. (1992) "New Ethnicities," in J. Donald and A. Rattansi (eds.), *"Race," Culture, Difference.* London: Sage.

Hall, S. (1993) "The Television Discourse – Encoding and Decoding," in A. Gray and J. McGuigan (eds.), *Studying Culture: An Introductory Reader.* London: Edward Arnold.

Hall, S. (1996) "Introduction: Who Needs 'Identity'?" in S. Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity.* London: Sage.

Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style.* London: Methuen.

Hill Collins, P. (1990/3) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment.* London: HarperCollins.

hooks, b. (1991) "Stylish Nihilism: Race, Sex and Class at the Movies," in b. hooks, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics.* London: Turnaround.

hooks, b. (1992) *Black Looks: Race and Representation.* Boston, MA: South End Press.

Kenway, J. and Bullen, E. (2001) *Consuming Children: Education–Entertainment–Advertising*. Buckingham: Open University Press.

Mac an Ghaill, M. (1999) *Contemporary Racisms and Ethnicities: Social and Cultural Transformations*. Buckingham: Open University Press.

Mama, A. (1989) *The Hidden Struggle: Statutory and Voluntary Sector Responses to Violence Against Black Women in the Home*. London: Race and Housing Research Unit.

Mason-John, V. and Khambatta, A. (eds.) (1993) *Lesbians Talk: Making Black Waves*. London: Scarlet Press.

Miles, R. (1989) *Racism*. London: Routledge.

Mirzoeff, N. (ed.) (2002) *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.

Modood, T. (2000) (first published in 1997), "'Difference', Cultural Racism and Anti-Racism," in P. Werbner and T. Modood (eds.), *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books.

Morrison, T. (1994) *The Bluest Eye*. London: Picador.

Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.

Postman, N. (1994) *The Disappearance of Childhood*. New York: Vintage Books.

Rattansi, A. (1992) "Changing the Subject? Racism, Culture and Education," in J. Donald and A. Rattansi (eds.), *"Race," Culture and Difference*. London: Sage.

Showalter, E. (1987) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*. London: Virago.

Solomos, J. and Back, L. (eds.) (1995) *Racism and Society*. Basingstoke: Macmillan.

Weekes, D. (1997) "Shades of Blackness: Young Female Constructions of Beauty," in H.S. Mirza (ed.), *Black British Feminism*. London: Routledge.

الفصل الرابع

سرديات التجسد : الجسد والاكتهال والمهنة عند راقصى الباليه الملكى

ستيفن ب وينرايت، وبرايان س تيرنر

مقدمـــة

نطور فى هذا الفصل إطار سوسيولوجيا لدراسة الباليه الكلاسيكى، بفحص سوسيولوجيا الجسد كاتجاه منتج إزاء مهن الرقص والباليه. وقد اعتمدنا، بالتحديد، المقترب الذى أرساه عالم الاجتماع الفرنسى بيير بورديو (١٩٣٠ ـ ٢٠٠٢) لفهم العلاقات الحميمة بين الجسد، والرقص، والهوية. وبالتركيز على تجسيد الراقص، فإننا نخرج على التركيز المعاصر على الرقص باعتباره " ممارسة معقلنة" يصبح الراقص داخلها فاقدا للتجسد بشكل غريب. وغالبا ما تأثرت الكتابات المعاصرة المتخصصة فى دراسات الرقص بالقراءات بعد الحداثية للرقص كنصوص " أدزهيد ـ لانسديل ١٩٩٩ ؛ ديزموند ١٩٧٧، فرالى وهانستين ١٩٩٩). وبرأينا فهذا المقترب النصى يتجاهل حقيقة أن الأداء المجسد يكمن فى صلب الممارسة الجمالية للرقص (شوسترمان ١٩٩٢). وبرغم التراث الممتد للعمل الأنثربولوجى والإثنوغرافى على الرقص (هانا ١٩٧٩، كيلر ١٩٧٨) فهناك ندرة فى العمل الامبيريقى المحدد فى سوسولوجيا الرقص المسرحى الغربى وخصوصا الباليه (توماس ١٩٩٥). والاستثناء الجدير بالاهتمام يتمثل فى دراسة هيلين وولف الإثنوغرافية العالمية لثقافة بعض فرق

الباليه العالمية العضيمة – الباليه الملكي السويدى، الباليه الملكى (عندما يقال الباليه الملكى من دون تحديد هوية، يكون المقصود الباليه الملكى البريطانى – المترجم)، مسرح الباليه الأمريكى، وباليه فرانكفورت (وولف ١٩٩٨). ولسوء الحظ، فإن تأكيد وولف على الشمولية كان يعنى، حتما أن دراستها افتقرت إلى العمق المرتبط

الجدول ٤ ـ ١ جدول موجز إستجوابات الباليه الملكى

رقم الاستجواب	الاسم المستعار	العمر	النوع	الدور
٠١	جيسيى	٥٢	أنثى	إدارية
٠٢	كاسبر	٦٤	ذكر	إدارية / مؤد / مدرس
٠٣	أوسكار	٦٤	ذكر	إدارية / مؤد / مدرس
٠٤	جورجينا	٤٣	أنثى	مدرسة
٠٥	ليسا	٥٣	أنثى	مدرسة
٠٦	ديكستر	٦٣	ذكر	مدرس
٠٧	رودولف	٤٧	ذكر	إدارى
٠٨	بيرسى	٣٣	ذكر	إدارية / مؤد / مدرس
٠٩	دادلى	٦٣	ذكر	مدرس
٠١٠	دومينيك	٦٣	ذكر	مؤد / مدرس
٠١١	ميغان	٥٩	أنثى	مدرسة / إدارية

بالبحث الاثنوغرافى فى (هامرسلى وأتكنسون ١٩٩٥). إضافة إلى ذلك، فالجسد يلقى القليل من الاهتمام المحدد. وبالنظر إلى مركزية التجسيد فى الرقص فهذا النقص، لسوء الحظ، خاصية مميزة للأبحاث المعاصرة فى السوسيولوجيا الثقافية (تيرنر وروجيك ٢٠٠١).

ويعتمد هذا الفصل على جوانب من دراسة بحثية نوعية مستمرة حول الراقص الجسد، ننفذها فى الباليه الملكى بلندن، ونحن نركز، هنا، على ١١ استجوابا مع راقصين سابقين يعملون الآن مدرسين وإداريين و " راقصى شخصيات " فى الباليه الملكى[1]. وكل من أمدونا بالمعلومات فى هذا الفصل تقاعدوا ـ بمعنى ضيق جدا - إذ أنهم لم يعودوا يؤدون " أدوار باليه كلاسيكى " (الجدول ٤ - ١) وقد أجرى الكتاب كل الاستجوابات فى الميدان - أى فى دار الأوبرا الملكية، بلندن.

الباليه والجسد وبورديو

ونحن نعمل على ثلاثة مستويات، فى وصفنا لما لدى الراقصين السابقين من مفاهيم تتعلق بأجسادهم وبالتقدم فى العمر وبحياتهم المهنية. أولاً: نقدم معالجة لـ " التجربة المعيشة " للراقصين السابقين عن التجسيد عبر استجوابات معمقة. وثانيا: فنحن نستكشف جدوى مشروع بورديو النظرى فى البحث الإمبيريقى ؛ خاصة البحث الذى يدرس العلاقة بين الهوية الشخصية، والجسد الإنسانى، والممارسات الاجتماعية ؛ وأخيرا فنحن ننظر فى أهمية بحثنا للجدل الفلسفى حول ما يسمى " الحرفية الاجتماعية للجسد " (تيرنر ٢٠٠٠). ونركز بداية على فكرة التجسيد. لقد عانت الأبحاث حول الجسد، طويلا، من اتهامها بالميل إلى التنظير وباستبعاد الفرد وبتجاهل خبرات التجسيد العملية (تيرنر ١٩٩٦) وأكثر من ذلك، فإن الاهتمام الذى انصب على الطرائق المحددة التى تصيغ بها عوالم اجتماعية معينة الأجساد الإنسانية كان اهتماما محدودا (واكوانت ١٩٩٥). وإحدى الطرق المثمرة لسد أوجه النقص هذه تتحقق عبر النظرية الاجتماعية عند بورديو. ونحن نستند إلى عديد من المفاهيم التى طورها بورديو - الصورة المعنوية المشتركة ورأس المال، والمجال - فى بحثنا الامبيريقى عن الجسد والتجسيد عند الراقصين.

وينظر إلى مجمل أعمال بورديو، على نطاق واسع، باعتبارها مقتربا مثمرا لكل من النظرية والبحث حول الجسد (فاولر ١٩٩٧ : ٢٠٠٠ ؛ تيرنر ١٩٩٢) وتحاول أعماله

أن تحقق تعرفا كاملا على المبادرة الإنسانية بما فى ذلك فكرة الاستراتيجية عبر فكرة الممارسات، لكنها تدرك، أيضا، الدور الحاسم للمؤسسات والموارد (أو رأس المال) فى صياغة وتقييد المبادرة الإنسانية. وهذا التركيز على الممارسة يتقبل، دون عناء، فهما للرقص باعتباره أداء اجتماعيا ؛ ولكن فهم بورديو يستدعى منا أن نبدأ ببعض التعاريف الانسانية. فالباليه فى سوسيولوجيا بورديو يمكن أن يوصف بأنه مجال اجتماعى محدد للممارسة الثقافية، أى أنه "شبكة، أو عقد للأواصر الموضوعية بين مواقع محددة موضوعيا، فى وجودها وفى التقريرية التى تفرضها على شاغليها " (بورديو ١٩٩٠ : ٣٩) والبناء المؤسسى للباليه، مثل أىٍّ من حقول النشاط الاجتماعى، يقرر العديد من المواقع الاجتماعية من حيث سلطاتها وليبثها. فبنية الحقل تصوغ المسيرة المهنية لراقص الباليه، والحقل هو السياق الذى تتشكل داخله الصورة المعنوية المشتركة للفرد. وبوسعنا أن نعرف الصورة المشتركة " habitus" تعريفا عاما بأنها المواقف والميول والذوق التى يقتسمها الأفراد كأعضاء فى مجال ما. وبشروط بورديو فإن الذوق ليس فرديا ولا اعتباطيا، لكنه منظم بالإحالة إلى مواقع، وممارسات، ومؤسسات اجتماعية. والصورة المشتركة هى" نظام مكتسب من ميول توليدية" (بورديو ١٩٧٧ : ٩٥) يفكر الأفراد داخلها بأن تفضيلاتهم طبيعية ومسلم بها. فالأفراد فى حياتهم اليومية، لايتأملون طبائعهم، عادة، والسبب هو أن "الصورة المشتركة عندما تعامل العالم الاجتماعى الذى أنتجها، فإنها تكون مثل (سمكة فى الماء) : لا تشعر بثقل الماء وتأخذ العالم المحيط بذاتها كشىء مسلم به...فلأن هذا العالم أفرز مقولات الفكر التى أطبقها عليه، فإنه يبدولى شيئا واضحا بذاته" (بورديو و واكوانت ١٩٩٢ : ١٢٧، ١٢٨). وبالنسبة لبورديو فالأذواق، فالأشياء أو الأفكار التى نرفضها بقوة تسبب لنا الاشمئزاز. بالعامية الانكليزية فالأشياء التى نشعر بانجذاب طبيعى إليها هى " كوب الشاى الذى يناسبنى" فى حين أن الأشياء التى تضايقنا تجعلنا نشعر بأننا " امتلأنا ". وهذه النماذج البسيطة للتصنيف هى مظاهر " ترتيب عملى " مرتبط بالجسد وهى تساعدنا على ترتيب العالم من خلال مجموعة من الثنائيات : ساخن / بارد، حاذق / مرتبك، وسيم / قبيح، طويل / قصير، وهكذا.

والصــورة المشـتـركة والتجـسـيـد يقترن أحدهما بالآخر. ويكتب بورديو قائلا: إن " الطريقة التى يعامل بها الناس أجسادهم تكشف أعمق الميول وراء الصورةالمشتركة " (بورديو ١٩٨٤ : ١٩٠) فالأجساد تعتنق الصورة المشتركة للمجال الذى تجد نفسها فيه وتعبر عنها. وعلى سبيل المثال، فإن بورديو يقول فى دراسته الشهيرة عن نظم المكانة عند الفرنسيين: إن الاختلافات فى تفضيلات الرياضة ترتبط إرتباطا وثيقا باختلاف الطبقات الاجتماعية، والطبقات الاجتماعية المختلفة تعبر عن تفضيلات متباينة بالنسبة لوزن الجسم وشكله. وفيما يعتبر رفع الأثقال والأجساد الضخمة جزءا من الصورة المشتركة للذكر من الطبقة العاملة، فتسلق الجبال والتنس مرتبطان أكثر بطبائع المتعلمين من الطبقات المتوسطة والعليا. وفى " التميز" (بورديو ١٩٨٤ : ١٩٠) يقول المؤلف: إن هناك صلات مهمة بين الطبقة الاجتماعية وتفضيلات الطعام وشكل الجسم، لأن " الذوق فى الطعام يعتمد، أيضا، على فكرة كل طبقة عن الجسد وعن تأثيرات الطعام على الجسد، أى على قوته، وصحته وجماله ؛ وعلى المقولات التى يستخدمها ليثمن هذه التأثيرات التى قد يكون بعضها مهما وترتبها الطبقات المختلفة بطرق مختلفة ". ولأن الأنماط المختلفة للأجساد (قوى وغليظ، أو مرن ورياضى، أو ملفوف وجنسى) ترتبط بقيم مختلفة فى الحقول التى تخص كلا منها، فبوسعنا أن نتكلم عن رأس المال البدنى والرمزى للأجساد.

ولدى الأشخاص الذين يحتلون مراكز عالية، قدرة أفضل على الوصول إلى الطيبات القيمة مقارنة بالناس فى المراكز الدنيا. وهذه " الطيبات " متجانسة وتشمل الطيبات المادية مثل السلع، لكنها تشمل أيضا الخصال غير الملموسة مثل الشرف. وتمثل هذه الطيبات أشكالا مختلفة من " رأس المال". وقد عرّف بورديو رأس المال الاجتماعى (العلاقات الاجتماعية التى يستثمر فيها الناس) ورأس المال الثقافى (مثل المؤهلات التعليمية) ورأس المال الرمزى (الشرف والاحترام اللذان يتمتع بهما الناس). والجسد الإنسانى ذاته جزء من رأس المال الذى له قيمته عند البشر. وفى الحقل

الجنسى، يمكن أن نقول: إن مارلين مونرو تمتعت برأس مال بدنى معتبر، أى بالتقدير الذى يتدفق من "الاستثمارات" البدنية. ولأن الاكتهال يميل، حتما، إلى خفض رأسمالنا البدنى فبوسعنا القول إن هذا النوع من رأس المال ليس متجدداً، ومتميزاً بالندرة. وبالمقابل، فإن الاكتهال مرتبط، أويمكن أن يكون مرتبطا بزيادة الحكمة، والاحترام، والنفوذ. والسلطة التى تأتى مع الاكتهال فى المجتمعات الأبوية ترتبط برأس المال الرمزى، أى بالشرف وبالمكانة الاجتماعية. وهكذا فرأس المال البدنى والرمزى للجسد بينهما علاقة تناقض. ويمكن تحليل المهن الرياضية على أساس هذه الضغوط المتناقضة، حيث يمكن أن يحتفظ نجوم الرياضة المعتزلون برأسمالهم الرمزى بأن يشتهروا فى مجالات ذات صلة، فى التليفزيون أو فى السينما، مثلا. وقد كان عمل بورديو نافعا، بشكل خاص، فى دراسة الرياضة والأجساد الرياضية، وهدفنا هنا هو أن نبنى على ما تم من استكشاف لرأس المال البدنى فى الدراسات الإثنوغرافية للملاكمة (واكوانت ١٩٩٥) لندرس الجسد والباليه. والصورة المشتركة فى الباليه الكلاسيكى تنتج ميولا (أو أذواقا) بخصوص الجسد، تؤكد على الجمال، والفتوة، والطابع الرياضى، ومن هنا فالاكتهال، والإصابة والتقاعد هى أمور مهنية ترتبط بأشكاليات عميقة فى مجال الباليه الكلاسيكى.

التجسيد والصورة المشتركة عند الراقص

غالبا ما يقال فى علم الاجتماع الحديث: إن الجسد أصبح مشروعا فى المجتمع المعاصر، حيث الحمية والتدريب وأسلوب الحياة، بل والجراحة التجميلية تستخدم لإنتاج جسد يتسق مع تعريفنا لأنفسنا، فالجسد يمكن أن نراه "ككيان هو بسبيله إلى أن يكون؛ كمشروع يجب أن نشتغل عليه وننجزه كجزء من الهوية الذاتية للفرد " (شيلنغ ١٩٩٣ : ٥). وبالنسبة للراقص المحترف، قد تبدو فرضية شيلينغ معتدلة أكثر من اللازم، لأن التحول إلى راقص باليه كلاسيكى يتطلب أن يكون الجسد جوهر الهوية ذاته. ونظام الباليه

ينتج نوعا معينا من الجسد ويحافظ عليه، فلا يمكن فصله عن هوية الراقص. وكما قال رودولف نورييف : "أنا راقص" (سولواى ١٩٩٨) ويقول بول (١٩٩٩ : ٢٧٥) : لو أمكن لجسد أن ينطق، فإن لغة الباليه الكلاسيكى يجب أن تكون الأكثر طلاقة فى الوجود". لكن الطلاقة فى هذه اللغة الخاصة بالجسد لا تتحصل إلا عبر جدول بدنى عقابى". وتعلق راقصة الباليه الأولى فى الباليه الملكى دارسى بوسيل (١٩٩ : ٤٦) بقولها إن " التدريب اليومى هو كتنظيف الأسنان - إذا لم تقم به يبدأ جسدك بالعطب !"

والغرض من التدريب على الباليه، هو جعل غير الطبيعى طبيعيا، لاكتساب هيئة باليه غير واعية. وتكتب راقصة رئيسية أخرى فى الباليه الملكى قائلة : "المشكلة فى الباليه الكلاسيكى، وهو الرقص الذى أوديه لأعتاش منه، إنه طبيعة ثانية بالنسبة لى ولابد أنى تعلمته فى وقت ما، تماما كما أنى تعلمت الكلام فى زمن ما. لكنى لا أتذكر السياق بالمرة... فالقدرة على تعلم الحركة، على التعرف على النماذج وحفظ المتتاليات، هى أشياء مأخوذة كأمر مسلم به تماما. ومع ذلك، فبالنسبة لغير الراقصين، فإن جعل الحركة (تسكن أجسادهم) فيه طابع كابوسى كالسقوط فى بركة من العسل الأسود" (بول ١٩٩٩ : ١٤٠، ٢٦٤) فالخطوات منقوشة، بمعنى الكلمة، فى جسد الراقص. وبتعبيرات بورديو، فإن هذه الحركة العفوية هى الصورة المعنوية للراقص.

ويأخذ الراقصون عالمهم الاجتماعى الخاص وتجسدهم فيه كأمر مسلم به. فهم لا يفكرون فى هيئتهم كراقصين ما لم يكن ذلك مطلوبا، أى أنهم لا يفعلون ذلك حتى يجبرون عليه كنتيجة لحدث مأسوى ما أو تحول جذرى فى الظروف. ويركز بحثنا على سلسلة من المواقف الكاشفة مثل الاكتهال والتقاعد، والإصابة، وجميعها تتطلب، بالإمكانية، من الراقص أن يتأمل هيئته. وقد أوضح جدوى هذا المقترب ما قالته راقصة رئيسية سابقة قالت بمناسبة عودتها إلى المسرح بعد غياب دام تسعة أشهر بسبب إصابة :

ميغان : **واصلت المشى كإحدى سيدات البلاط فى أول أداء لبحيرة البجع ولم أستطع أن أنحنى للتحية عندما وصلت إلى منتصف المسرح لأن ساقى كانتا**

ترتجفان بشدة. كنت بالفعل، بالفعل مذعورة ومرعوبة حتى أننى كدت أنسى تماما كل ما كنت آخذه كشىء مسلم به، من قبل. لم يقلقنى الرقص مع الفرقة، قبل ذلك، أبدا. والآن، أجد فجأة أنى ذلك الشخص الغريب. وأقول إن الأمر ربما احتاج إلى ما يزيد على سنة بعد الحادثة قبل أن أستعيد لياقتى.

ونحن نرى هنا كيف أن هيئة الراقص على المسرح، التى أخذت كشىء مسلم به، قد دمرتها إصابة، وأن المرء -وقد يكون هذا مدهشا- احتاج ما يزيد على العام حتى يستعاد هذا البعد الأدائى فى هيئة الراقص وتتكشف الطبيعة غير الواعية وغير المتفكرة فى الصورة المشتركة للراقص، أيضا، فى التعليق التالى، الصادر عن رودلف الذى يتحدث عن مشاق مهنة الباليه، وكيف أن هذا التخصص التجسيدى يساعده، الآن، فى دوره كإدارى فى فرقة باليه :

رودلف : **من الأمور التى اكتشفتها مبكرا أن القوة العقلية التى تتحصل عليها من كونك راقصا هى قوة مذهلة - القوة التى تمكنك من أن تتنكب كل الجوانب السلبية لما جرى، وأن تمنح نفسك، بالفعل، " الأداء ". يكون لديك قدر هائل من ضبط النفس، وهذا الجانب من تدريبى، الذى لم أكن أدرك أنه تدريب، والذى كان الطريقة التى تطورت بها، كان قوة هائلة فى الحقيقة.**

وبالمثل، فالتحول المهنى من راقص إلى مدرس رقص يتطلب اكتساب صورة معنوية جديدة :

ميغان : **أظن أن أصعب الأمور على الإطلاق هى، بوضوح، أن تنظر إلى الآخرين وأن ترى ما يفعله الآخرون. كنت مصممة على أن أكتسب القدرة على التعامل مع غرفة مليئة بالناس دون أن يصيبنى الفزع منها.**

لقد أنجزت ميغان هذا التحول المهنى من الأداء إلى التدريب، وبوسعنا أن نعتبر أن هذا التحول المهنى يحتوى على نوع مختلف من رأس المال. فرأس المال البدنى

للراقص المؤدى حل محله رأس المال الثقافى المرتبط بموقع المدرب المحترف. وهذا الانتقال من استخدام رأس المال البدنى إلى استخدام رأس المال الثقافى يمكن أن يحدث، أيضا، لمدرسى الرقص الراسخين.

المستجوب : **كيف أثر التقدم بالسن على طريقتك فى التفكير بجسدك ؟**

دادلى : **الحقيقة أنه أثر تأثيرا دراماتيكيا. لم أواجه مشكلة على الإطلاق لمدة خمس سنوات مضت، وأنا أمارس التدريس. كنت أدرس فى خمس صفوف يوميا، لسبعة أيام فى الأسبوع. وفجأة ـ انهيار. ثم بدأت أفكر " طيب، أنت ترى من هم أسوأ حالا منك، من يقدرون على مجرد المشى، وبصعوبة. صحيح. كف عن الشكوى ـ هناك أناس كثيرون أسوأ حالا منك، وإن كنت حقا تريد أن تعمل فسوف تجد طريقة لذلك". لكن الأمر مأسوى، بشكل ما، لأن جسدك هو أداة للتعبير. وما تعين على أن أتعلم كيف أفعله، الآن، هو أن أعبر عن نفسى لفظيا. وقد كنت قادرا على الدوام، على أن أفعل ذلك، لكن الآن يتعين أن أفعله أكثر. يتعين أن أصفه أكثر، وأن أصف المشاعر ذات الصلة بدلا من أن أقول " طيب، هاكم الصورة التى تجسد هذا الأمر ".**

فى هذه الحالة اعتزل المدرس الرقص، فى سن الثامنة والعشرين، بعد إصابة فى الظهر، وأصبح مدرس باليه مشهورا. لكن سلسلة من الإصابات فى أواخر الخمسينيات من عمره أجبرته على أن يعيد اختراع نفسه للمرة الثانية، وعلى أن يتخذ صورة معنوية كمدرس رقص هى أقل اعتمادا على البيان البدنى وأكثر تعبيرا باللفظ.

التدريب والانضباط عمليتان رئيسيتان فى اكتساب الهيئة الجسدية لراقص الباليه. ولكى تكتسب القدرة على التحريك الاستعراضى للجذع، وهى من المتطلبات البدنية الأساسية لتعلم تقنيات الباليه، يتعين أن يبدأ التدريب حوالى سن العاشرة (كارسافينا ١٩٧٣ ؛ وكوتيداكيس وشارب ١٩٩٩).

رودلف : **لا يمكنك أن تقرر أن تصبح راقصا فى الحادية والعشرين!**

ورغم أن عددا كبيرا من الناس يبدأون الباليه فى الطفولة، فإن قلة قليلة منهم هم الذين يصبحون راقصين محترفين، وأولئك الذين يصبحون راقصى باليه كلاسيكى يحتاجون قوة بدنية وعقلية لا يستهان بها (غريسكوفيتش ٢٠٠٠ ؛ هاميلتون). وانضباط الراقص مجسد. ومن الوارد، حتما، أن يسفر اعتزال الرقص عن فقدان هذا الانضباط الجسدى والعاطفى، ويمكن لفقدان السيطرة والضبط، على هذا النحو، أن يسفر عن نتائج دراماتيكية بالنسبة للجسد :

جيسى : **يمكن أن يكون جحيما بالمعنى الكامل : أشد الإحباطات أشد الحسرات يمكن أن يتسبب بها، وأيضا أشياء رائعة. إنها مهنة بالغة الصعوبة، كثيرة الأعباء، بدنيا ونفسيا، وتأخذ حياتك كلها. وقد اكسبتنى صلابة بالغة لأنى لا أظن حقا أن بوسعك أن تصبح راقص باليه محترفا بدون درجة كبيرة من الصلابة. كثير من الراقصين يتعين عليهم أن يصبحوا بالغى التشدد بخصوص الحمية، أثناء العمل. وأحيانا، عندما يتوقف الناس، فإنهم ينتفخون فجأة، لأنهم كانوا يعيشون، طوال حياتهم المهنية تحت انضباط حديدى.**

والألم جزء روتينى من الصورة المعنوية للراقص المحترف، ويشمل التدريب على هذه الصورة إدارة الألم والإصابة. والصلابة العقلية اللازمة لمواصلة العمل تحت ضغط الألم، تعد من الملامح التى ميزت أولئك الذين أصبحوا راقصين محترفين. وتستعيد ليسا – وهى الآن تدرب الراقصين الأساسيين فى الباليه الملكى – أيام كانت تدرب الشباب من الراقصين غير المحترفين فى مدرسة الباليه الملكى.

ليسا : **من الواضح أن بعض الناس لم يكن ممكنا أن يصبحوا راقصين، أبدا، لأنهم لم يملكوا العزيمة الكافية ليأتوا كل يوم ويواصلوا هذا الأمر. لقد كان الأمر مؤلما وهذا أثر فيهم، فى حين أن بعض الناس قاسوا الألم ولم يتأثروا. وهكذا كان بوسعك أن تحدد الناس الذين سيصبحون أعضاء ممتازين فى الفرقة.**

فاعتياد الألم والقبول به جزء مما يمكن أن نسميه التركيبة المؤسسية، حيث تصبح العقيدة المهنية التى تقوم على أن " العرض يجب أن يستمر " مجسدة حرفيا فى أولئك الراقصين الذين ينظر إليهم على أنهم الأكثر تأهيلا للنجاح فى فرقة تحترف الباليه. وهذه القدرة على الرقص تحت ضغط الألم قيمة أساسية فى كثير من سير راقصى الباليه (بول ١٩٩٩ ؛ فونتين ١٩٧٥ ؛ نيومان ١٩٨٦، سولواى ١٩٩٨، فيلليلا ١٩٩٢). وتوضح هذه الأمثلة كيف أن الصورة المعنوية هى منظومة من الميول الجماعية المشتركة أكثر مما هى مجرد نظير سيكولوجى فردى، لأن الطبيعة المعتادة لخبرة الألم هى نتائج للانضباط والتدريب ولقيم الباليه كفرقة وكمجتمع، فى آن معا.. وأكثر من ذلك، فالنجاح المهنى ذاته يعزز هذه القوة البدنية والذهنية التى يتعين أن تصير جزءا من تركيبة الباليه. ومن الواضح أن بدنية الباليه إدمانية :

ديكستر : **أظن أنك إن أدركت النجاح، فإنك تميل إلى الرغبة فى الاستمرار لمدة أطول مما لم تكن ناجحا. وأنا أتذكر، دائما، ما قالته مارغوت (فونتين) لشخص سألها ذات مرة : إذا كان هذا عملا صعبا هكذا فلماذا، إذن، تستمرين كل هذا الوقت فى أدائه ؟ وردت عليه بقولها : أظن أنك لا تدرك، فالنجاح يأتيك فى وقت مبكر جدا ولا تريد التنازل عنه ". لكن يتعين عليك أن تعمل لتحافظ على ذلك النجاح. لا، لقد كنت مسيرا، ولهذا اشتغلت بهذا القدر من الجدية، لأنى أعتقد أنه يتعين على أن أثبت جدارتى. لم أكن أعيش وهم أحد آخر. كنت أفعل ذلك من أجل نفسى، ولم أكن أريد أن أصبح فاشلا. لم أكن أريد أن أتنازل عن الرقص، فواصلت الذهاب للتدريب. لأن الأمر كان سيصبح أشبه بالإقلاع عن المخدرات.**

ميغان : **شعرت بفزع هائل عندما قال لى بعضهم، عندما بلغت الثلاثين : " لقد تجاوزت الذروة، كما تعلمين "قلت له : اسمح لى. تجاوزت الذروة. وأذكر أننى غضبت أشد الغضب، ورحت أفكر " لماذا لم أعرف ؟ لماذا لم أستمتع بمرحلة الذروة ! وأظن الآن أنى أجد الشيخوخة مرعبة من زاوية العجز البدنى. لا أحب الفكرة. إنها ترعبنى،**

بعد أن شيدت حياة تقوم على اللياقة البدنية. لدينا -كلنا- الهوية ذاتها، بمعنى ما، نحب أن يدفعنا أحد. نحب أن يتحدانا أحد. ولا نمانع فى أن نسخن ونعرق ونقتل أنفسنا. نشعر بالنشوة لكوننا مجهدين وقادرين، رغم ذلك، على أن ننهض ولكن الأمر ذاته. إنه مخدر. كلنا نتشارك هذا الأمر.

ويوضح هذان المثالان الطريقة التى يصبح بها العالم الاجتماعى لفرقة باليه محترفة مجسدا فى راقصيه. وقد استكشفنا هذا التجسيد المهنى، حتى الآن، عبر الفكرة السوسيولوجية للصورة المشتركة وللجسد. ونوجه اهتمامنا الآن لموضوعنا الثالث، وهو العلاقة التبادلية بين التقدم فى العمر والباليه. وسوف نعبر عن اعتقادنا بأهمية أفكار بورديو عن رأس المال البدنى ورأس المال الثقافى، ونحن نضىء المسيرة المهنية للراقص المكتهل.

الاكتهال والمهنة في الباليه

تدفع عملية التقدم بالعمر -التى لا محيص عنها- بالراقصين إلى مواجهة القابلية للعطب فى أجسادهم والخصائص غير المستقرة لمسيراتهم المهنية (هاميلتون ١٩٩٨). ونحن نركز على هذا التحول الممكن، الذى يشجع الراقصين على التفكير فى هيئتهم الجسمانية. وأكثر من ذلك، فنحن نرى أن التدهور فى رأس المال البدنى للراقص، ما نصفه بأنه انطولوجيا الاكتهال، يؤمن نقدا للبنيوية الاجتماعية الراديكالية فى العلوم الاجتماعية. فهناك رأى شائع فى علم الاجتماع، اهتمت البحوث النسوية بتطويره، اهتماما خاصا، مفاده أن الجسد هو نتاج عمليات اجتماعية وتاريخية أكثر ما هو أحد المعطيات البسيطة لحقائق الطبيعة. وهناك صور عديدة لهذا الرأى (هاكنغ ١٩٩٩). وفى إحدى الدراسات ذات التأثير (لاكير ١٩٩٠) أنه بسبب الصعوبة البالغة، فى تاريخ الطب، التى اعترضت إقرار تعريف غير ملتبس للخواص البدنية لرجال والنساء، فإن الجسد الجنسى هو بنية اجتماعية تتحقق بالصراعات السياسية حول الهوية الجنسية

فى المجتمع، على اتساعه. والتمييز بين الذكر والأنثى لم يتقرر بشكل خال من الالتباس بتقدم التشريح العلمى، لأن النوع مقولة يدور حولها نزاع سياسى. وهذه الدفوع القوية والمقنعة قد تم تعميمها، للأسف، حتى أصبح الجسد غير مرئى بعد أن أصبح مجرد ناتج ثقافى. ونحن لا ننكر أن تمثيل الجسد الإنسانى يعّرف ثقافيا وينتج اجتماعيا، لكننا نرى أن الألم والإصابة، على سبيل المثال، لا يمكن فهمهما سوسيولوجيا إلا بأخذ التجسيد الإنسانى مأخذ الجد. فالشيخوخة بنية اجتماعية، لكن الخبرة بضغوط الشيخوخة هى، أيضا، نتيجة لتحولات فسيولوجية وبيولوجية. نحن نريد أن تستعيد فينومينولوجية الجسد أهميتها فى الحياة اليومية عبر تفهم دور التجسيد فى المسيرة المهنية للراقص.

كاسبر : **حضرت التدريب اليومى لعدة سنوات بعد ذلك، لأنه مغروس فى كيانك. ليس هذا بالشىء الذى تقلع عنه بسهولة. إنك اتشعر بالذنب، حتى إن لم يكن ضروريا أن تتدرب. أقصد أن رجلا فى مثل عمرى (٦٤) يؤدى التدريب يوميا، كأنه فريضة ! أنا تخلصت من هذه العادة، ولا أعرض نفسى على النحو الذى يفعله الراقصون اليوم !.**

المستجوب : هل يعود ذلك، جزئيا، إلى أنك ترى هذه الكائنات الشابة الجميلة تؤدى التدريبات دون عناء، وأن ذلك لم يعد أمرا بوسعك أن تفعله ؟

كاسبر : **نعم هذا يضعف معنوياتى. تظن أنك تسطيع أن تفعل ذلك، لكنك تعجز عن فعله. اختفت القدرة. بوسعك، بالطبع، أن تواصل التدريب إلى الأبد، لكن هذا لا يبرر الزعم بأن الجمهور سيستمتع بذلك ! هناك معايير لابد من الحفاظ عليها. والمعايير تتحسن وتتحسن باستمرا ر !.**

ونحن نرى، هنا، كيف أن تدهور قدرات جسد الراقص، انطولوجيا الاكتهال، خطر يهدد الراقص مهنيا بقدر ما يتهدد هويته. فاحتراف الباليه مهنة تستهلك كل ما لديك وتتطلب منك الكثير، لدرجة أن هويتك تتقرر، أساسا، فى ضوئها. ومن وجهة نظر سوسيولوجية، فالباليه مهنة تشبه احتراف كرة القدم، لكن لها بعدا إضافيا، وهو أنها

رسالة أو انجذاب. وإذا استخدمنا مصطلحات ماكس فيبر (٢٠٠٢ : ٣١٢) ففيما تعد الوظيفة وسيلة لكسب العيش، فالانجذاب هو غاية بحد ذاته ولا يحتاج تبريرا إضافيا. فصاحب الرسالة الدينية شده النداء إلى خارج الحياة اليومية لينجز مهمة أو نموذجا استثنائيا، مهمة يشعرون بها كدافع قهرى. أما الانجذاب فليس اختيارا شخصيا، بالضبط، بل هو امتثال. والآن فإن احتراف الرقص كرسالة غالبا ما يكتسب هذا الطابع القهرى، ولهذا يمكن أن نقول عن الراقص إنه " مسير " وهذا الانجذاب للرقص يتضمن ما هو أكثر من اكتساب تقنيات جيدة. ومن الواضح أن الرقص أمر يستطيع جسد راقص الباليه أن يفعله، لكن أن تكون راقص باليه فهذا، أيضا، تجسيد، وبتعبير آخر فإن تكون راقص باليه ليس مجرد شيء تفعله، إنه شيء تكونه، وهذا يعنى، فى كل الحالات، وجود ضغط، يمكن أن نقول عنه " قوة " العادة " التى تؤجل الختام النهائى لمهنة الراقص بالتقاعد :

جيسى : **بوسعك أن ترى قدرات الراقص تتدهور، وبوسعك أن ترى أن الأمر، من الآن، نزول إلى أسفل، لا صعود. ويتعين على بعض الناس أن يسمعوا أشياء لا يحبون أن يسمعوها، ولا يرون الواقع بأنفسهم.**

وهكذا فالأمر مؤلم للغاية، لدى بعض الناس.

كاسبر : الرقص ليس سهلا. يجب أن تمر بقدر معين من الألم، أن تعبر حاضر الألم، وإن لم تستطع ذلك، فليس لديك الطموح أو الدافع لتعلو فوق كل هذا، لا يوجد معنى. كم أتمنى لو أن جسد المرء لا يتدهور ! ما أعظمه من أمر، لو أنك بقيت قادرا على أن تفعل كل ذلك. والحقيقة أنك تشعر هنا (يشير إلى رأسه) بأنك قادر. يتعين أن تصدق ما يخبرك به الناس. والناس فى هذه الفرقة، عادة، صادقون للغاية - يحاولون التخلى عنك برفق. لكن المرء يشعر، دائما، أنه مازال قادرا على أن يفعل ذلك. إنه أمر يشبه الركض للحاق بالباص، ثم تدرك أنك لن تلحق به !

هذا الاعتقاد (بأن العقل يحسب أنه قادر على الفعل، لكن الجسد لم يعد قادرا) يعالج فى مقتطف من رودولف فيما يلى. ويمكن طرح المثالين فى إطار المناقشة حول

البنية الاجتماعية للجسد .. وفكرة أنهم " يحسبون أنهم قادرون عليها " تتناغم مع رؤية بنيوية اجتماعية راديكالية للمعرفة، حيث لا يكون " العالم " أساسا، أكثر كثيرا من بنية اجتماعية. وغالبا ما تمت دراسة عملية الاكتهال ذاتها فى إطار البنيوية الاجتماعية. وبالنسبة للبعض فإن الاكتهال هو بنية اجتماعية بالكامل (كانز١٩٩٦). لكننا نرى أن هذا الموقف الراديكالى يبقى محددا ما لم يمكن أن يستوعب فهما للتجسد والاكتهال (تيرنر ١٩٩٢ ؛ وبنرايت ١٩٩٧). العالم يرد على ادعاءاتنا المعرفية حوله، بأن يجبرنا على تعديل افتراضاتنا المعرفية عن الواقع. ويرى ساير (١٩٩٢ : ٧٠) أنه " على الرغم من أن طبيعة الأشياء والعمليات (بما فيها السلوك الإنسانى) لا تقرر محتوى المعرفة الإنسانية، بشكل فريد، فإنها تقرر لنا إمكاناتها الإدراكية والعملية. ولا يعود الفضل لمعرفتنا فى أنه يستحيل المشى على الماء، بل يعود، بالأحرى، إلى الماء " وبالمثل، فمع فكرة أنطولوجيا الاكتهال، نحن نطرح فكرة أن وجود تدهور بدنى محتم فى قدرات الجسد الإنسانى هو الذى يعدل، بوضوح، طبيعة تجسيدنا كفاعلين اجتماعيين. وبالنسبة لراقصى الباليه فإن عملية الاكتهال هذه تعنى أن مسيراتهم المهنية كراقصين مؤدين للباليه الكلاسيكى تنتهى، فى كل الحالات، مع بداية منتصف العمر (غريسكوفيك ٢٠٠٠) :

رودولف: **تقاعدت فى الثامنة والثلاثين. وبوسعى أن أقول إنى كنت فى السنوات الثلاث الأخيرة أشعر بالآلام تتزايد بشكل لم يكن موجودا فى الماضى، وكذلك فقد أصبحت المدة اللازمة للشفاء من عارض ما، أطول قليلا. وعندما بدأت هذا (يشير إلى صورة له معلقة على حائطه وهو فى دور تايبلت فى روميو وجولييت) كنت بخير. ولكن بعد أن تقدم بى العمر قليلا صارت زوجتى تلاحظ، دائما، أن عظامى تطقطق وأنا أنهض من فراشى ! وعندما تتحدث عن الاكتهال، فالخطر الذى يتعرض لناس فى نهاية الثلاثينيات من أعمارهم هو أن منهم من يظن أنهم قادرون على الفعل لكن الجسد لا يوافقه وهنا تكون معرضا لخطر الإضرار بنفسك. وفجأة تجد أشياء كنت قادرا على فعلها فى العام الماضى وترمى بنفسك إليها لكن الجاذبية تغلبك وتقع على الأرض بأسرع، قليلا، مما كنت تحسب ! إنها وظيفة الشباب، وقد كانت، دائما، كذلك.**

ومع التقدم فى السن، تصبح الأوجاع والآلام، بالتدريج، آمرا معتادا، بدرجة أكبر. وتزيد فرصة الإصابة، أيضا. ويمكن لضغوط البدنية المتزايدة لباليه أن تستهلك جسدك، بالمعنى الحرفى للكلمة (هاملتون ١٩٩٨) :

ميغان : **قلت " اسمع ياكنيث (ماكميلان، مدير الباليه الملكى، آنذاك) يتعين على، بالتأكيد، أن أتوقف فى القريب العاجل. كل مكان فى جسدى يؤلمنى وأنا فى التاسعة والثلاثين ! "**.

وأكثر من ذلك، فمع اكتهال الجسد يحتاج الشفاء من الإصابات وقتا أطول، وتكون النتائج غير مؤكدة. وهذا العطب المتسارع لجسد الراقص يحتاج حذرا يتدخل، غالبا، فى الأداء، ويحتاج العديد من استراتيجيات التعويض، بتفضيل أحد جانبى الجسد، على سبيل المثال :

ليسا : **يحتاج التسخين إلى وقت أطول لننجزه كما يجب. وأيضا فلديك معايير ولا يمكن أن تنزل إلى ما دون مستوى معين، ويحتاج الأمر وقتا أطول لبلوغ ذلك المستوى. وبالتالى فالوصول إلى المستوى ذاته يحتاج وقتا أطول. أنه شىء يشبه إدمان الكحول، إلى حد ما، أليس كذلك ؟ يتعين عليك أن تزيد ما تشربه، هونًا مًا، لكى تحصل على التأثير ذاته !**

المستجوب : كيف لى أن أعرف !

ليسا : **ولا أنا أعرف ولكن هذا ما يقال. فقط يتعين عليك إنفاق وقت أطول لتبلغ النقطة ذاتها.**

ميغان : **صرت أرقص أقل وأقل، أجل. أتذكر أنى تركت بحيرة البجع لشعور هائل بالراحة. فمع مرور الوقت أصبحت الطريقة الوحيدة لأداء شىء ما مجهدة لدرجة أنى صرت ألف نفسى بالقطن وصرت أبالغ فى الحذر حتى أن الأمر صار بشعا ! صرت تعتنى بكل ظفر صغير فى قدمك وكل خدش فى القدم. وكل زوج من أحذية**

الوقوف على أصابع القدمين pointe كان يصنع بشكل معجز. صرت تخطط للبروفات، وتخطط لما تأكل، ومتى تأكل وعدد الساعات التى تنامها. صار أمرا لا يصدق. التفانى. لم تعد هناك طريقة أخرى يمكننى بها أداء العمل. أتذكر أنى قلت لزوجى " لا يمكن أن تكون وافقت على الذهاب إلى حفل كوكتيل واستقبال لفرقتك يوم الثلاثاء وعندى بحيرة البجع يوم الخميس " ويرد على قائلاً " لكن هذا يوم الثلاثاء" وأرد عليه بقولى "لكن يا حبيبى أنا فى الخامسة والثلاثين ! قبل عشر سنوات كان يمكن أن أفعل ذلك. لا تطلب منى الذهاب إلى حفل كوكتيل وارتداء الكعب العالى يوم الثلاثاء". وأشياء مقرفة كهذه. ولهذا فإنك تشعر براحة كبيرة عندما تفكر بالفعل " يا إلهى، لقد كنت مشغولة، لدرجة الهوس، بجسدى وبنفسى، والآن أستطيع أن أعيش"، فعلاً. لم أكن أمشى، أبدا، من كوفنت غاردن إلى ليستر سكوير (خمس دقائق) لأن ذلك كان بعيدا جدا ! ولهذا فأنا أظن أن هناك شعورا هائلا بالراحة عندما تتخلى عن كل هذا الحذر.

ويمكن أن تبدأ هذه التحولات فى قوة جسد الراقص وعافيته قبل منتصف العمر بفترة لابأس بها. وعلى سبيل المثال، فإن أصغر من تحدثنا إليهم كان فى الثالثة والثلاثين. كان بيرسى لا يزال يؤدى بعض الرقص الكلاسيكى، لكن حتى هو اعترف بأن هذه الممارسة كانت تزداد صعوبة. وفى وقت الاستجواب كان يعمل إداريا غير متفرغ، أيضا. كان فى طريقه إلى التقاعد ليصبح إداريا متفرغا، مع نهاية الموسم. واللافت للانتباه هنا أن قدرا هائلا من الانتباه كان ضروريا لتجنب الإصابة، حتى مع " جسد راقص فى الثلاثين من العمر".

المستجوب : هل تجد التدريب أكثر صعوبة، الآن، مع تقدمك فى العمر ؟

بيرسى : **يا إلهى، نعم ! لاتخاذ وضع أرابيسك هو مشقة بالغة الآن. (وعندما كنت أصغر سنا، كنت فى التدريب) أحتل المقدمة ! لست كذلك الآن، سوف تجدنى فى الخلف ! أختبىء فى الركن الآن !.**

المستجوب : **هل الأمر الآن وكأن الألم جزء من حياتك اليومية ؟**

بيرسى : **نعم، كما قلت لك، فمع تقدمك فى العمر يصبح الأمر أسوأ. تزيد الشكوى، ويزيد الألم كثيرا. سوف أعتزل المسرح، وإلا فسوف أصحو، ذات صباح، لأجد نفسى عاجزا عن أن أدوس على كعبى، وهذا ما لم يحدث لى، أبدا، من قبل. إن جسدى يتصلب بأسرع بكثير مما اعتدته.**

المستجوب: هل يستغرق التسخين وقتا أطول ؟

بيرسى : **لم أكن أسخن أبدا، عندما كنت أصغر ! اعتدنا أن نذهب لنؤدى التسخين فى خمس دقائق قبلها، ثم ننطلق. لا أستطيع أن أفعل ذلك الآن. يتعين على أداء خمس وعشرين دقيقة من التسخين. ولم يكن مكنا، بأية حال، أن أفعل ذلك، قبل عشر سنوات. مجرد أداءحركات ثنى الركبتين plié مرتين وأصبح جاهزا. وكان جسدى يناسبه ذلك. أنت تفكر " ياإلهى، إن لم أفعل ذلك الآن فقد أصاب " رغم أنى لم أكن أفكر هكذا، أبدا، وأنا راقص شاب.**

وبالمقابل، فإن مدرسا فى الثالثة والستين كان إيجابيا للغاية بخصوص قدراته الجسدية.

المستجوب : كيف تأثرت طريقتك فى النظر إلى جسدك بتقدمك فى السن، برأيك ؟

ديكستر : لم تتأثر بالمرة. مازلت محتفظا بلياقتى. لا أؤدى تدريبات الباليه. أقصد أنى أحضر البروفة، ومازلت قادرا أن أرفع، أستطيع أن أرفع ارسى بوسيل إلى هنا (يشير إلى ما فوق رأسه). أستطيع أن أفعل كل ذلك.

لكن راقصا آخر، هو أيضا فى حوالى الستين، يختلف معه :

المستجوب : **هل تظن أن الراقصين يقبلون، وأنت تدرس حصص الرقص، بفكرة أن قوتهم البدنية تتدهور ؟ نسأل لأن الانطباع الذى خرجنا به من الكلام مع بعض**

الناس هو أنهم يشعرون، تقريبا، بأنهم برغم تجاوزهم الستين، يستطيعون الصعود على المسرح ليؤدوا كما كانوا يفعلون وهم فى التاسعة عشرة.

دادلى : **هذا ما يدور فى عقولهم. العقل أمره عجيب، لأن العقل يحسب أنه يفعلها، وهو لا يفعلها. والباليه هو للشباب، لاريب. ناتاليا ماكاروفا التى عملت معها كثيرا، قالت لى يوما : بمجرد أن تبدأ، تدرك كيف يجب أن يكون الأداء، يبدأ جسدك الاستعداد للاعتزال ". وذات يوم، وهى تستعد للتقاعد، أقامت حفلا صغيرا. جلست فى الحفل وقالت : لماذا تبكون ؟ لماذا لستم سعداء من أجلى، لأنى قادرة على مواصلة حياتى ؟ لا بد أن تواكب الحياة. وعلى أية حال، فكل ما فعلته، كل الأشياء الجيدة مسجلة على أفلام. وإذا فعلت ذلك الآن، فإن الفعل سيكون فى خيالكم، وهو لا يحدث فى الحقيقة". كانت فى حوالى الرابعة والأربعين. جيلسى (جيلسى كيركلاند) اعتزل فى الخامسة والثلاثين. سنثيا هارفى فى التاسعة والثلاثين. مايا بليستسكايا لاتزال ترقص، لسوء الحظ، فى الثانية والسبعين، وهذا محزن، بشكل ما. إنه مرض. إنه مرض عقلى لا يستطيعون ترك المسرح. لابد أن تستخدم خطافا لتشدهم إلى الخارج !**

وكما قلنا من قبل، فإن أفراد العينة نجحوا فى تعويض تدهور رأسمالهم البدنى بالاعتماد على احتياطى رأس المال الرمزى (المكانة) ورأس المال الثقافى (خبرتهم العملية بالرقص) وتطويرهما :

جيسى : **أنا عرفت كل الناس هنا، بالطبع، لأننا كنا معا فى المدرسة. عدت ووجدت الأمر رائعا. وهذه طريقة رائعة لرسملة كل الأشياء والاستفادة منها، والحقيقة أن مدير الباليه الملكى طلب من جيسى أن تعود إلى الفرقة كإدارية. وبمصطلحات بورديو يمكن لنا أن نرى أن مزيجا من رأس المال الاجتماعى والرمزى والثقافى يستخدم هنا. وموروث الباليه هذا يترسب فى جسد مدرس الرقص. وبالنسبة للبعض، فإن تنمية المهارات الفنية لراقصين الحاليين يعوض فقدان " الذات المؤدية "، إلى حد ما، لكن تجسيد الراقص " الرقص فى عالم الألم والسحر " (فيلليلا ١٩٩٢) من المحتم أن**

يضيع بمجرد أن يصبح الفنان غير قادر على مواصلة الرقص على المسرح (هاميلتون ١٩٩٨).

المستجوب : أنت قلت إنك رقصت لمجرد بهجة الرقص، وأنك لم تعودى تشعرين بتلك البهجة فى الرقص.

ليسا : لا،لا توجد بهجة. لايمكن أن تجد ما يغنيك، حقا عن الأداء. لكن هناك نقلة رائعة تتحقق بمساعدة الناس على أن يفعلوا ذلك. أتذكّر عندما كنت أدرب بليندا هاتلى، فى " جيزيل ". وعندما كنت أشاهدها، كنت سعيدة لأنها كانت، حقا، ما كنت أحب أن أظهر به. كان ذلك ينطوى على أمر مجز للغاية.

وهناك ما يدل على أن الراقصين العظام يواصلون تنمية أدوارهم الرئيسية عبر تدريب الجيل التالى من الراقصين، حتى وإن لم يعودوا يرقصون أدوارهم السابقة، هم أنفسهم (ينومان ١٩٩٢). إضافة لذلك، فالتقاعد، عموما، ليس شيئا تطلع إليه من استجوبناهم :

ديكستر : **يتعين على أن أتقاعد خلال عام، ولست سعيدا للغاية بذلك الأمر. أنا هنا منذ ٤٦ سنة وقد أديت كل الأدوار ودربت لزمن طويل. وقال لى بيتر رايت (المدير السابق لفرقة الباليه الملكى الشقيقة): الناس من أمثالك يجب أن لا يتقاعدوا. تستطيع أن تقدم الكثير. خدم المراحيض يجب أن يجبروا على التقاعد فى الخامسة والستين، وليس الناس من أمثالك !"**

ولسوء حظ ديكستر فإن جيريمى أيزاكس، الرئيس السابق لدار الأوبرا الملكية (التى تعين مو ظفى الباليه الملكى) فرض التقاعد الإجبارى على كل مستخدمى دار الأوبرا الملكية (أيزاكس ١٩٩٩)، والآن فإن ثلاثة من راقصينا السابقين لديهم مواقع على الانترنت باعتبارهم " نجوم باليه أسطوريين ". ولايزال فرد آخر من أفراد العينة، وهو رادلى، يلقى الاحترام فى الولايات المتحدة:

دادلي : **عندمـا بلغت الثـامنة والعـشـرين، ولأنـى فى هذا المجـال منذ كنت فى العاشرة، كنت قد استهلكت. كنت أعاني من مشاكل معينة فى ظهرى وذهبت لكشف عن طبيب عظام، وقيل لى : إذا لم تتوقف فسوف تقع فى المتاعب ". وهكذا توقفت. كانت لدى مشاكل فى ظهرى ثم مشكلة فى الركبة ثم مشكلة فى القدم. هذه الإصابات دفعتنى لإعادة التفكير وكان لا بد لى أن أفعل – وأستخدم الكلمة بكل قوة – كان على أن أعيد اختراع نفسي. ولحسن الحظ، ففى مهنتنا كلما تقدم بك العمر، فإنك تصبح أسطورة، ما دمت حيا. وفى الولايات المتحدة يقولون عنى، الآن : صانع النجوم الأسطورى هذا.**

وهذا مثال على التطور، وربما الثورة، فى الصورة المشتركة للراقص كما ناقشناها فى مواضع سابقة من هذا الفصل. وكما رأينا، فتدريب الراقصين هو طريقة واحدة لاستثمار تراكم رأس المال الثقافى بعد التقاعد. ومن الاستراتيجيات الأخرى أن يصبح الراقص راقصا تشخيصيا رئيسيا، لكن نقله كهذه قد تكون مهينة للغاية للراقصين الذين تمتعوا " بالنجومية ".

دومنيك : **إنه صعب للغاية، صعب للغاية. كان يمكن لإيريك مكمدوف (الراقص الرئيسى فى الباليه الملكى الذى يعتبر، بنظر قطاع عريض، أعظم الراقصين الذكور فى العالم فى ثمانينيات القرن العشرين وأوائل تسعينياته) أن يكون رائعا مبهرا، تماما. لكن الذات تتدخل " أنا مكمدوف" (يقولها بلكنة روسية مختالة). بمجرد أن يبلغ الإنسان قمة كهذه، يصبح صعبا عليه أن يقبل، بنفس كريمة، بالأدوار الصغيرة والمساعدة. لقد طلبت أن أؤدى دور دكتور كوبيليوس (كوبيليا)، حيث أنى فى العمر المناسب، لكن قيل لى إن ذلك غير ممكن (المخرج هو الذى قال). لكن ربما أمكن للمخرج الجديد أن يرى الأمور بشكل مختلف، نوعا ما. الطموح لا ينتهى، كما ترى !.**

إن جماليات الباليه الكلاسيكى، ما يتطلبه من أجساد كاملة مقترنة بتقنية عالية فى الباليه، تعنى أنه لا توجد أدوار للراقصين الذين يبلغون حوالى الأربعين، فى الرقص الكلاسيكى :

دومينيك : **يبقى في الرقص شيء يتعلق بالعمر. بعض الناس يستخدم كبار السن وهناك أمثلة مهمة على ذلك الأمر. أقصد الرقص، استخدامهم لأجسادهم، وليس مجرد الحركة التمثيلية المتجولة، التي أؤديها هذه الأيام، والتي يؤدونها في سبعينياتهم وثمانينياتهم. وعندك فرق متخصصة في كبار السن مثل هوايت أوك (فرقة رقص حديث تضم الراقصين الأكبر سنا ". وأشهر الأعضاء هو ميخائيل باريشنيكوف، أنظر كرين وماكريل ٢٠٠٠) ومجموعة جيري كيليان (NDT3 فرقة مسرح هولندا الراقص " الراقصون الأكبر سنا)".**

المستجوب : لكن هذا رقص حديث أكثر مما هو باليه، أليس كذلك ؟

دومينيك : **نعم، رقص حديث. ليس بوسعك أن تؤدي رقصا كلاسيكيا. مع الرقص الحديث بوسع ميرس كاننغهام الجلوس بشكل مثير للإعجاب في أحد الأركان في الثمانين. إنها مأساة. وإذا كنت تحاول أن تؤدي عملا كلاسيكيا ـ ورودلف (نورييف) دمر أسطورته بذلك ـ فيجب أن تتوقف. إنه أمر صعب. لكنه أمر تتعين علينا معالجته. إذا كانت لديك فرقة من ٨٠ شخصا وعشرة بالمائة منهم ـ ثمانية راقصين وصلوا " إلى سن معينة "، مثلا، وأنت تبتدع من أجلهم، فهذا أمر مهم. هذا يكون له تأثير طيب على الفرقة لأنه (تراث الراقص) ينتقل لمن بعده.**

ولأن الباليه فن منقوش، بمعنى الكلمة، على الجسد، فإن تقنية الباليه ومهارة الباليه، بشكل خاص، ينتقلان معا من جيل للتالي (بلاند ١٩٨١، غيست ١٩٨٨). التقاعد من فرقة الباليه الملكي أمر ينظر إليه بجزع :

المستجوب : كيف تفكر بالتقاعد ؟

أوسكار : **هذا الأمر يجعلني أتجمد رعبا. يتعين أن أتقاعد العام المقبل. الرعب يجمدني تماما.**

المستجوب : هل يسمحون لك بالعودة وأداء رقصتك " الأخت القبيحة " (في سندريللا) ؟

أوسكار : **أتمنى لو يفعلون، يا حبيبى ! قد يقولون " إنه عجوز للغاية " كنت أتمنى !**

وكما رأينا فيما سلف، فإن التخلى عن الرقص على المسرح قد يكون بالغ الصعوبة، لأن الأداء هو حالة انجذاب، وهو إدمان :

المستجوب : إذن كيف كان شعورك عند النهاية، عندما بدأ التدهور فى قدراتك البدنية. يبدو أنك دُفعت -إذا كانت هذه هى الكلمة المناسبة- للتخلى عن الرقص.

ليسا : **يعنى، هذه هى الكلمة المناسبة. ولنواجه الأمر، لو لم أدفع إلى ذلك لبقيت حيث أنا، للآن. فبعض الناس لا يعرفون ما هو الوقت المناسب للاعتزال.**

وبالنسبة لبعض الناس فقد كان هناك شعور عميق بفقدان ذواتهم المؤدية :

المستجوب : هل شعرت بأى إحساس بالفقدان عندما تخليت عن الرقص ؟

ديكستر : **أجل شعرت، لأن هذا كان كل ما أحب أن أفعل. عشت حياة رائعة، حقا ولو عشت حياتى من جديد، فسوف أصبح ممثلا، لا راقصا، لأنى لو فعلت لكنت مستمرا فى العمل الآن. افعل الأشياء الكبيرة الآن. أنا لم أدخل هذا المجال لأدرس. دخلته لأرقص. وهذا هو كل ما كنت أريده على الإطلاق. وكان لى سجل حافل - ٢٣ أو ٢٤ سنة، هذا سجل حافل لأى راقص. أما بالنسبة لممثل، فهذا ليس وقتا طويلا. من حسن حظى أن تصادف أننى مدرب جيد. لم أكن لأوجد هنا لو لم أكن كذلك، هل كنت أوجد هنا ؟ إذن، فلابد أنى جيد للغاية. لكن الأمر لا يستوى. أقصد. ظللت أذهب إلى بارونز كورت منذ ١٩٥١، حتى جئنا هنا، قبل عام. لم أكن أعرف أى شىء آخر. كان هذا الأمر كل حياتى. ولهذا فلست شديد اللهفة على التقاعد.**

المناقشـــة

ويؤلف المقتطف التالى بين التيمات التى اشتمل عليها هذا الفصل : التجسيد، الصورة المشتركة، رأس المال البدنى، رأس المال الثقافى، الاكتهال، المسيرة المهنية فى البالية :

ميغان : مازال الشعور يراودني، في بعض الأيام، وكأنى أريد أن أقفز عاليا، وأن أتحرك. فعلى حين غرة تبدأ قطعة موسيقية تصدح في الاستديو أو يطرح دور معين. أقصد أنه في الباليه الذي نؤديه في اللحظة الراهنة ـ ياإلهي، لقد كنت أحبه كل الحب ولدى كل هذه الذكريات الحية عن بهجة ذلك الباليه وذلك الأداء. وأظن هذا هو حال كل من أدى أدوارا رئيسية في ذلك الباليه. ولكن، بمعنى ما، فإنك تفكر، كيف يكون الأمر لو أرجعت عقارب الساعة للوراء، وأديت كل هذا بما لديك الآن من معرفة. وهناك شيء محزن للغاية في حقيقة أن المسيرة المهنية للراقصين هي، بالفعل، قصيرة نسبيا، لأنه في تلك اللحظة التي تبلغ فيها منتصف الثلاثينات، أظن، تبدأ في فهم أمور كثيرة للغاية عن العالم، وعن نفسك، وعن الحياة، وعن الناس الآخرين، وعن العواطف. لكنك لا تعود قادرا على مواصلة الرقص كما كنت تفعل وأنت في الخامسة والعشرين إذن، فهي مهنة قاسية. إنها تغرق بسخاء على قلة، قد تكون قليلة جدا، من الناس الذين يتيسر لهم أن يستمروا في المهنة بالطريقة التي يحبونها.

وكثيرا ما يتحدث الراقصون عن "الذاكرة العضلية"، عن قدرة أجسادهم على أن تتذكر متتاليات معينة من خطوات الرقص، ربما بعد أدائها، لأول مرة بسنوات. وهذا يشبه الممارسات اليومية المجسدة، ومنها ركوب الدراجة والسباحة ولعب البيانو. فالتدهور البدنى المحتدم لدى الراقص المكتهل يعوضه، إلى حد ما، معرفته الثقافية والعملية المتنامية بعروض الباليه التي شارك فيها بالرقص. لكن هناك نقطة لا يعود ممكنا عندها تعويض التدهور الذي يصيب القوة البدنية للراقص. وعندها يصبح اعتزال أداء الأدوار الكلاسيكية على برنامج الباليه أمرًا محتومًا. لكن هذه العزلة غالبا ما تحدث في وقت يكون فيه معظم المسيرات المهنية مازالت تنمو، بمعنى ما إنها حقا "مهنة قاسية". فقله قليلة من الناس يصبحون راقصي باليه محترفين، وجزء ضئيل من هؤلاء تتوفر لهم فرصة للبقاء داخل العالم الاجتماعي لفرقة باليه وللاستفادة من رأسمالهم الرمزي والاجتماعي والثقافي كإداريين ومدرسين. والعينة التي اخترناها لهذا الفصل هي، بالتالي، عينة من الصفوة.

وتطور الهوية الذاتية هو تيمة شائعة فى الأدبيات السوسيولوجية. وتشمل التنويعات على هذه التيمة أفكارا عن خبرات بنقاط التحول (شتراوس ١٩٥٩)، والانقطاع فى السيرة الحياتية (بيرى ١٩٨٢) ؛ والتجليات (دينزين ١٩٨٩) ؛ واللحظات الميتة (جيونز ١٩٩٠) والخبرات التحويلية (وينرايت ١٩٩٥) والحيوات الممزقة (بيكر ١٩٩٧). وتتناغم كل هذه المصادر السوسيولوجية مع ما كتبناه عن الاكتهال والتحول المهنى فى الباليه. وتؤمن ورقة صدرت أخيرا (غيرنغ ١٩٩٩)، عن سرديات الهوية لدى لاعبى كرة القدم المحترفين بعد اعتزالهم، مقارنة جديدة بالاهتمام مع سردياتنا عن تجسيدات الباليه. وقد وجد غيرنغ أن ماضى لاعبى كرة القدم السابقين يظل يكسب حياتهم المعاصرة مغزى، وهم ينتقلون من متوسط العمر إلى الشيخوخة. وبشكل أعم. واعتزال مهنة، غالبا ما يحيطها تقدير جماهيرى ونجومية، هو مدمر للهوية الذاتية، بوضوح، ولكن مع كل من الباليه وكرة القدم، فإن الاعتزال يأتى معه، أيضا، تحولات مهمة فى التجسيد تتحدى تعريفات الهوية الموجودة، فالتجسيد والهوية تربط بينهما الصورة المعنوية التى يدمرها الاعتزال.

وأحد أهدافنا فى هذا الفصل هو غرس نقد للبنيوية الاجتماعية الراديكالية فى البحث الإمبيريقى حول الراقص المكتهل. ويتسق نقدنا مع الرأى القائل بأنه :

لا يكفى أن تغير اللغة أو النظرية لكى تغير الواقع... ورغم أنه لا يضر، أبدا، أن تشير إلى أن النوع، أو الأمة، أو الإثنية، أو العرق (أو الاكتهال) هى بُنى اجتماعية، فمن السذاجة، بل ومن الخطورة، أن تفترض أنه ليس على المرء سوى أن " يفكك " هذه النواتج الاجتماعية فى أداء مقاوم ذى طبيعة أدائية صافية، حتى يدمرها.... وبوسع المرء... أن يشك فى حقيقة المقاومة التى تتجاهل مقاومة الحقيقة (بوديو ٢٠٠٠ : ١٠٨).

ونحن نرى أن أية محاولة من جانب " راقصى الباليه المكتهلين" لأداء أدوارهم الكلاسيكية الراقصة من أيام " شبابهم " يمكن أن تكون مثالا على عبثية تجاهل الحقيقة أو مقاومتها.

وبالنهاية، فقد كان هدفنا فى هذا الفصل هو غرس النظرية داخل البحث الإمبيريقى. ونعتقد أن الباليه موضوع مهم فى مشروع العرض لجعل السوسيولوجيا أكثر ثقافية وجعل الدراسات الثقافية أكثر سوسيولوجية، وفى إنتاج بحث اجتماعى أكثر شمولا حول العلاقات البدنية بين الجسد والمجتمع. ونعتقد، أيضا، أن تصورات بورديو لها أهميتها الخاصة فى هذا البحث الأوسع.

الهوامش

(١) عمل عشرة من الراقصين السابقين بالتدريب في مدرسة الباليه الملكي. ويعمل جميع الراقصين السابقين، ممن كانوا في الباليه الملكي، حاليًا في دار الأوبرا الملكية، كوفنت غاردن. لندن.

المراجع

Adshead-Lansdale, J. (ed.) (1999) *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.

Becker, G. (1997) *Disrupted Lives: How People Create Meaning in a Chaotic World*. Berkeley, CA: University of California Press.

Bland, A. (1981) *The Royal Ballet: The First Fifty Years*. New York: Doubleday.

Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1990) *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. (2000) *Pascalian Meditations*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.

Bull, D. (1999) *Dancing Away: A Covent Garden Diary* (revised edn.; first published in 1998). London: Methuen.

Bury, M. (1982) "Chronic Illness as Biographical Disruption," *Sociology of Health & Illness* 4: 167–82.

Bussell, D. (1998) *Life in Dance*. London: Century.

Craine, D. and Mackrell, J. (2000) *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Denzin, N. (1989) *Interpretive Interactionism*. Newbury Park, CA: Sage.

Desmond, J.C. (ed.) (1997) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham, NC: Duke University Press.

Fonteyn, M. (1975) *Autobiography*. London: W.H. Allen.

Fowler, B. (1997) *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. London: Sage.

Fowler, B. (ed.) (2000) *Reading Bourdieu on Society and Culture*. Oxford: Blackwell.

Fraleigh, S.H. and Hanstein, P. (eds.) (1999) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. London: Dance Books.
Gearing, B. (1999) "Narratives of Identity Among Former Professional Footballers in the United Kingdom," *Journal of Ageing Studies* 13: 43–58.
Giddens, A. (1990) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* Cambridge: Polity Press.
Greskovic, R. (2000) *Ballet: A Complete Guide*. London: Robert Hale.
Guest, I. (1988) *The Dancer's Heritage*, 6th edn. London: Dancing Times.
Hacking, I. (1999) *The Social Construction of What?* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Hamilton, L.H. (1998) *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
Hammersley, M. and Atkinson, P. (1995) *Ethnography: Principles in Practice*, 2nd edn. London: Routledge.
Hanna, J.L. (1979) *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin, TX: University of Texas Press.
Isaacs, J. (1999) *Never Mind the Moon*. London: Bantam Press.
Kaeppler, A. (1978) "Dance in Anthropological Perspective," *Annual Review of Anthropology* 7: 31–49.
Karsavina, T. (1973) *Classical Ballet: The Flow of Movement* (first published in 1962). London: A. & C. Black.
Katz, S. (1996) *Disciplining Old Age: The Formation of Gerontological Knowledge*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.
Koutedakis, Y. and Sharp, N.C.C. (eds.) (1999) *The Fit and Healthy Dancer*. Chichester: John Wiley.
Laqueur, T. (1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
McAdams, D.P. (1993) *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. New York: William Morrow.
Newman, B. (1986) *Antoinette Sibley: Reflections of a Ballerina*. London: Hutchinson.
Newman, B. (1992) *Striking a Balance: Dancers Talk About Dancing*, rev. edn. New York: Limelight.
Sayer, A. (1992) *Method in Social Science: A Realist Approach*, 2nd edn. London: Routledge.
Shilling, C. (1993) *The Body and Social Theory*. London: Sage.
Shusterman, R. (1992) *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.
Solway, D. (1998) *Nureyev: His Life*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Strauss, A.L. (1959) *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. Glencoe, IL: Free Press.

Thomas, H. (1995) *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London: Routledge.

Turner, B.S. (1992) *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge.

Turner, B.S. (1996) *The Body & Society: Explorations in Social Theory*, 2nd edn. London: Sage.

Turner, B.S. (2000) "An Outline of a General Theory of the Body," in B.S. Turner (ed.), *The Blackwell Companion to Social Theory*. Oxford: Blackwell, pp. 481–501.

Turner, B.S. and Rojek, C. (2001) *Society and Culture: Principles of Scarcity and Solidarity*. London: Sage.

Villella, E. (1992) *Prodigal Son: Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press.

Wacquant, L.J.D. (1995) "Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour Among Professional Boxers," *Body & Society* 1: 65–93.

Wainwright, S.P. (1995) "The Transformational Experience of Liver Transplantation," *Journal of Advanced Nursing* 22: 1068–76.

Wainwright, S.P. (1997) "A New Paradigm for Nursing: The Potential of Realism," *Journal of Advanced Nursing* 26: 1262–71.

Weber, M. (2002) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Penguin.

Wulff, H. (1998) *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg.

الجـــزء الثانـــى

النظـريـة



الفصل الخامس

أن يكون جسدا بطريقة ثقافية

فهم الثقافة فى تجسيد الرقص

سالى آن آلين نيس

مقدمة

يقدم الرقص لمحلل الحركة الإنسانية فرصة متميزة للدراسة الثقافية، بالنظر إلى محتواه الرمزى الكوريوغرافى (choreographic فن تصميم رقصات الباليه وغيرها من فنون الرقص - المترجم). ولكن هذه الفرصة تتقرر، إلى حد بعيد، فى ضوء المنهج المستخدم فى دراسة حركة الرقص.

وفى هذا الفصل، فأنا استكشف أنواع الفهم الثقافى للحركة الإنسانية، وأيها يمكن اكتسابها عبر المناهج التجسيدية لدراسة الرقص، مع الاستعانة بالدراسات الفلسفية لتشخيص هذا الفهم.

التجسيد وإثنوغرافيا الرقص

قيل الكثير، فى السنوات العشر الأخيرة عن أبحاث الرقص ذات الارتكاز الثقافى، عن أهمية الممارسة المجسدة كمنهجية للدراسة الثقافية للرقص[١]. وعلى سبيل المثال،

فإن دارسة الرقص المعنية بالدراسات الثقافية بربارة براوننغ، كتبت فى مجلدها " سامبا " الذى حصل على جائزة :

توقفت عن الكتابة، لبعض الوقت، عندما كنت أعيش فى البرازيل. تعلمت، أيضا، أن أصلى وأن أقاتل – وهما أمران لم أشعر أبدا، قبل ذلك، بأنى مطالبة بأن أفعلهما. فعلتهما بجسدى. بدأت أفكر بجسدى. هذا ممكن، بل وفى حالة الرقص البرازيلى، ضرورى (١٩٩٥ : ٢٢).

والجانب الثقافى فى الحركة الإنسانية من منظور براوننغ يُدرس، بالضرورة، عبر الممارسة الجسدية الذهنية المتفكرة. وتطرح سنثيا نوفاك، هى الأخرى، فى عملها الذى يعد علامة فى الأثنوغرافيا التاريخية "اقتسام الرقص" طرحا مشابها على أسس عالمية، إلى حد ما. وفى مقدمة هذه الدراسة لشكل الرقص الأمريكى المناهض للثقافة، الارتجال باللمس، تدفع نوفاك بأن : الثقافة مجسدة.... فالحركة تمثل حقيقة دائمة الحضور نساهم فيها دون انقطاع. نحن نؤدى الحركة، نخترعها، نفسرها، ثم نغير تفسيرها، على المستويين الواعى وغير الواعى. وفى هذه الأفعال نشارك فى الثقافة ونعززها، بل ونخلقها (١٩٩٠ : ٨).

وتؤسس نوفاك دورا مهما للممارسة المجسدة فى إنجاز فهم نقدى واع للثقافة. ومن عهد قريب للغاية كشف المتخصص فى إثنولوجيا الرقص ودراسات الأداء ديردرى سكلار (٢٠٠٠) عن التحول باتجاه الممارسة المجسدة بوصفه أحد " مسارين " يميزان البحث المعاصر المرتكز إلى الثقافة فى الحركة الإنسانية عن المقتربات المعيارية السابقة فى القرن العشرين(٢).

وبإيجاز، فإن التحول المنهجى أو النقلة المنظومية من التركيز على الملاحظة "الموضوعية" باتجاه التركيز على المشاركة المجسدة، تميز الأعمال الرئيسية فى دراسات الرقص الثقافية والعابرة للثقافات، حاليا. لكن ما نعتبره " ثقافيا " فى الحركة محل الدراسة، يختلف من دراسة لأخرى ويفهم بشروط متباينة. ويمكن فهم حركة

الجسد فى الرقص كتجسيد للتاريخ، للمعطيات الوجودية، لأنساق القيم الإجتماعية، للرمزية و/ أو الفكر بما هو كذلك.

أما عن الأسباب وراء تمجيد هذه المنهجية الموجهة إلى الممارسة، فهى عديدة، أيضا، لكن واحداً منها يتقدم على غيره – التبرير المعرفى. فهو يشير إلى وجود شىء جديد يتعين تعلمه، فهم للحركة الإنسانية كظاهرة ثقافية يمكن اكتسابه عبر التحول المنهجى إلى الممارسة المجسدة، وهو ما لم يكن ممكنا الوصول إليه بأى طريق آخر. هذه النقلة المعرفية هى التى أريد أن أتفحصها بمزيد من التدقيق فيما تبقى من هذه المقالة لأسأل : إلى أى مدى وصلنا، فعلا، بابتعادنا عن المقتربات المرجحة بالملاحظة ؟ كيف يمكن أن نشخص، فلسفيا، ما تم إنجازه من " تقدم " فى الخطاب، إذا كنا أنجزنا ؟(٣).

وبالنظر إلى السؤال الأخير، فإن الفينومينولوجيا، بين عديد من التوجهات الفلسفية، هى التى حظيت بأكبر قدر من الاهتمام فى أدبيات الحركة باعتبارها التوجه الفلسفى الذى يقدم أفضل تعريف لهذا المسار الجديد فى أبحاث الرقص الثقافية والعابرة لثقافات. وبشكل عام، على الأقل، فإن الفينومينولوجيا، فيما يبدو، تشخص النقلة المنهجية بأكبر قدر من الدقة (بعيدا عن الامبيريقية الأقل راديكالية، كما يمكن أن نقول بإيجاز). وتعترف المقتربات الفينومينولوجية بالخبرة باعتبارها الطريقة التى تكتسب بها المعرفة ويؤمّن مغزى أساسى لمنهجية المجسدة بهذا الفعل، لكن الفينومينولوجيا، إذا نظرنا إليها بمزيد من التقديق، قد تبدو متناقضة باعتبارها اتجاه الاختيار، مادام المغزى الثقافى لحركة الإنسانية، من بعض زوايا الرؤية الفينومينولوجية على الأقل، يمكن فهمه باعتباره اطارا مفروضا، غطاء رمزيا " يدخل بالقراءة " إلى الحركة " ذاتها "، عندما تتعلم الكائنات البشرية أو تكتسب كفاءة ثقافية معينة. ومن هذا المنظور فقد تبدو الجوانب الثقافية للحركة الإنسانية كأبعاد سطحية، نوعا ما، فى الممارسات الحركية وتمثل، بالضبط، ما يحاول الفينومينولوجى أن

يستبعده، ويحيده أو " يهمشه "حتى يقترب من الجسد المعيشي ويتأمله في أسلوب[٤] "صاف ". ومن هذه الناحية، فإن تشخيص التحول إلى المنهجية المجسدة كتحول باتجاه أشكال البحث الفينومينولوجي، في سياق البحث ذى البؤرة الثقافية حول الرقص قد يبدو إشكاليا. وقد تقف الطبيعة الرمزية لهذا البعد الثقافى بوجه المقترب الفينومينولوجي، أو بوجه بعض المقتربات الفينومينولوجيه، على الأقل.

ولمعالجة هذه المسائل، فإني أطرح عدة أمثلة على تشخيص مراحل الـ " قبل " والـ "البعد" في المسار الجديد للممارسة المجسدة في أبحاث الرقص ذات البؤرة الثقافية. وأنا أركز هنا على التمثيلات النصّية لحركة الإنسانية التي قدمتها مجموعة من المتخصصين الذين درسوا الرقص لأغراض ثقافية. واخترت أن أدع وصف المؤلفين للحركة الإنسانية تقوم بدور المؤشر الرئيسي إلى فهمهم للحركة، مفترضا أن ما دونوه لتوثيق الحركة ينقل، شأن أى تدبير آخر، الأسس الفلسفية لفهمهم لها.

الوصف المستند إلى الملاحظة

أود أن أقدم أولا، تقريرين يعتمدان على الملاحظة (" غير مجسدين " نسبيا) يوضحان بعض موضوعات البحث الشائعة في فترة البحث السابقة[٥]. ومن المهم أن نتذكر، طوال هذه المناقشة، أنه لم يكن هناك، أبدا، فصل بين المقتربات المعتمدة، أساسا، على الملاحظة وتلك المعتمدة على المشاركة أو الممارسة المجسدة. فقد كانت الملاحظة والممارسة، في كل الأحوال، حاضرتين معا في أبحاث الرقص المرتكزة إلى الثقافة في تلك الفترة. والأكثر دقة أن نفترض أن أدبيات البحث تتميز بتنوع منهجي يميل، عند طرفيه، إلى أن يختزل، بدرجة أكبر وأكبر، واحدة أو أخرى من الاستراتيجيات الثنائية.

وأول مثال أقدمه، يأتي من أعمال جيمس موني، وهو اثنولوجي من القرن التاسع عشر عمل مع الحكومة الأمريكية في شئون الأمريكيين الأصليين، ويقدم موني في

تقرير له عن ديانة رقص الأشباح (١٨٩٦) وصفا تفصيليا لحركة رقص الأشباح كجزء من تقريره عن المحتوى السياسى لهذه الرقصة الطقسية. ويمكن أن نعتبر أن المثال الذى يقدمه يقع على الطرف الأقصى على منحنى التنوع المميز لأدبيات البحث، وهو الطرف الموضوعى الذى يعتمد الفهم " غير المجسد " لحركة الجسد موضع البحث ولمغزاها الثقافى. ويكتب مونى واصفا المتتالية الحركية لرقص الأشباح.

عندما يكون كل شيء جاهزا، يخرج القادة إلى مكان الرقص، وإذ تكون وجوههم إلى الداخل يمسك بعضهم بأيدى بعض ليكوّنوا دائرة صغيرة. ثم، وبدون أن يتحركوا من أماكنهم، يغنون الأغنية الافتتاحية، وفقا للاتفاق السابق، فى صوت خفيض ناعم. وبعد أن ينتهوا من غنائها مرة، يدفعون أصواتهم بكامل قوتها ويكررونها، متحركين هذه المرة، حركة دائرية بطيئة وهم يرقصون. وتختلف الخطوة عن تلك التى تجدها فى معظم الرقصات الهندية الأخرى، لكنها بسيطة للغاية، والراقصون يتحركون من اليمين لليسار، متتبعين مسار الشمس، مقدمين القدم اليسرى تتبعها اليمنى، ولا تكاد القدم ترتفع عن الأرض. ولهذا السبب فإنها تسمى شوشونى والرقصة الزاحفة". (١٩٦٥ : ١٨٥).

ويشخص تقرير مونى الحركة، باستخدام الزمن المضارع مع اللجوء إلى أفعال الحركة بأسلوب إعلانى. وتقدم الحركة، بهذه الطريقة، كحقيقة ناجزة. وأكثر من ذلك، فإن الملاحظات صيغت بالارتباط مع مجموعة نوعية من أعضاء الجسد ومع الشخص. فأداة التعريف " الـ " تعيّن أجزاء الجسد / أو الأجساد التى يتم تعريفها : " القادة "، " أيدى " أقدام " إلخ. فالفاعلية تفهم على أساس هذه الأجساد المفردة / أو أجزاء الجسد تحت الفردية. وتلاحظ الحركة باعتبارها محتواة أو مقصورة عليهم.

والمثال الثانى على المقترب القائم أساسا على الملاحظة مأخوذ من النص الكلاسيكى الذى كتبه أى. آر رادكليف - براون " سكان جزر آندمان " (١٩٤٨) حيث تشخص الحركات المميزة لرقص ساكنى جزر آندامان بشكل عام. وقد اتخذ رادكليف

ببراون موقف المراقب بالنسبة لرقص، وهو مقترب " غير تجسيدى " وغير تشاركى، إلى حد ما. ويكتب رادكليف – براون عن رقصه

آندامان :

يثنى الجسد من منتصفه وتثنى الأرجل عند الركب، مع إرجاع الرأس قليلا إلى الوراء، والوضع الشائع للأذرع على امتداد الأكتاف والمرفق مثنى، والإبهام والأصبع الأول لكل يد ممسكًا بإصبعى الآخر، وهذا ينتج حالة توتر فى عدد كبير من عضلات الجذع والأطراف، فى هيئة تكون كل المفاصل الرئيسية فى الجسم فيها بين البروز الكامل والامتداد الكامل، بحيث يكون هناك توتر كامل، تقريبا، فى المجموعات المتقابلة من العضلات البارزة والممتدة. وهكذا يكون جسد الراقص، بكامله، ممتلئا بالقوى الموجبة التى يوازن بعضها بعضا، ما يسفر عن حالة من المرونة واليقظة من دون إجهاد.

وفيما تحرك الرقصة كامل النظام العضلى للراقص، فإنها تتطلب، أيضا، نشاط الحاستين الرئيسيتين، حاسة البصر لترشد الراقص فى حركته وسط الآخرين، وحاسة السمع لتمكنه من ضبط حركته مع الموسيقى. وهكذا فالراقص فى حالة تتوجه فيها كل الأنشطة الجسدية والعقلية، فى تناغم، وجهة واحدة. (٢٤٨ : ١٩٤٨).

ويفسر رادكليف – براون هذه الحركة على أساس مغزاها الثقافى، على النحو التالى :

ومع ذلك فالرقص، حتى الرقص البسيط لسكان آندمان، يخاطب الحس الحركى فى الراقص نفسه، خطابا مباشرا، بتأثير الإيقاع من جهة، وبتأثير التوتر المنغوم والمتوازن للعضلات من جهة، هذا الحس الحركى الذى يؤثر فيه تأمل الأشكال والحركات الجميلة مجرد تأثير غير مباشر. وبتعبير آخر، فإن الراقص يشعر داخل

نفسه، بالفعل، بالحركة المتناغمة للقوى المتوازنة والموجهة التى نشعر، عند تأمل شكل جميل، كما لو كانت موجودة داخل الشيء الذى ننظر إليه. وهكذا فمن الممكن النظر إلى رقص، مثل رقص سكان جزر آندمان باعتباره خطوة مبكرة على طريق تدريب الحس الجمالى، ولكى ندرك كل ما تعنيه الرقصة يجب أن نقبل بحقيقة أن الحالة العقلية لراقص وثيقة الصلة بالحالة العقلية التى نسميها المتعة الجمالية (المرجع السابق : ٢٥٠ - ١).

وأخيرا.. يضيف رادكليف - براون هذا التفسير الوظيفي للحركة :

إذ يفقد الراقص نفسه فى الرقصة، وإذ يصبح مستغرقا فى مجتمع موحد، فإنه يبلغ حالة انتشاء يشعر فيها بنفسه وقد امتلأت بطاقة أو بقوة تتجاوز حالته المعتادة بدرجة كبيرة، وهكذا يجد نفسه قادرا على إنجاز أداء مبهر. حالة الانتشاء هذه، كما يمكن أن نسميها، يصحبها تحفيز مبهج بمشاعر احترام الذات، حتى أن الراقص يصل إلى الشعور بزيادة هائلة فى قدرته وفى قيمته كشخص. وفى الوقت ذاته، فعندما يجد نفسه فى تناغم كامل ومنتش مع لذاته من أعضاء الجماعة، فإنه يشعر بزيادة كبيرة فى مشاعر المودة والارتباط معهم. وبهذه الطريقة تخلق الرقصة حالة تصل فيها الوحدة والتناغم والانسجام الجماعى إلى أقصاها ويشعر بها، بكثافة، كل عضو من أعضاء الجماعة. والسعى إلى خلق هذه الحالة، برأيى، هو الوظيفة الاجتماعية الأولى لرقص.... ذلك أن الرقص يؤمن الفرصة للفعل المباشر الذى تمارسه الجماعة على الفرد، وقد رأينا أنه ينشّط فى الفرد تلك المشاعر التى تتحقق بها صيانة التناغم الإجتماعى. (المرجع السابق : ٢٥٢)

ولتقرير رادكليف براون أهمية خاصة مرجعها أنه يقدم مثالا حيا على المقترب المعتمد على الملاحظة والذى يوضح تكامل الجوانب العقلية والبدنية لدى المشاركين، حال تحققه فى الحركة ومن خلالها. ولا يسفر موقف الملاحظ الذى اتخذه رادكليف -

براون من الحركة التى حللها عن فهم متباعد لعقول وأجساد الراقصين الذين يلاحظهم. فالمنهجية " غير التجسيدية " التى استخدمت لا تفرض نفسها على عملية الملاحظة، من هذه الناحية. وأكثر من ذلك، فإن رادكليف براون يركز فى تحليله على التجربة المحسوسة لعمليات الحركة، وليس على شكلها المرئى فحسب. هذه المنهجية تدرك العلاقة المتكاملة (كنقيض للاعقلانية أو الغامضة أو المشوشة) بين تصميم الحركة، والخبرة المحسوسة التى ولدتها، والفهم الثقافى الذى ينشأ عن ذلك.

ومن الجدير بالاهتمام، أيضا، فى تقرير رادكليف – براون تشخيصه للحركة باعتبارها إنجازا للتوازن بين القوة الموجبة وبين حالة " متناغمة". ولا يأخذ الوصف ذلك التوازن كمعطى طبيعى. بل هو يكشف عن فعل موازن، كنتيجة محددة لأنماط معينة من الحركة المتزامنة.

ولكن وصف رادكليف – براون، شأنه شأن تقرير مونى، يضع الحركة فى علاقة مع أجزاء نوعية من الجسد إذ يقول: " ال " فخذان، " ال " ساقان، "ال " ركبتان، ال" رأس، "ال" ذراعان"، ال " كتفان، " ال " المرفقان، " ال " يد، " ال " جذع، " ال " أطراف إلخ. وبوضوح يفوق حتى ما تميز به تقرير مونى، ينسب الحركة إلى تلك الأجزاء من الجسد. ويستخدم رادكليف – براون صيغة المضاف إليه ليصف الحركة باعتبارها تخص هذه الأعضاء أو نابعة منها، موضحا أن المكونات " الداخلية " مثل المفاصل والعضلات هى أدوات الحركة. ورغم أن وصف رادكليف – براون لا يفترض أن الجسد الإنسانى موصولة مكوناته بشكل طبيعى أو متكاملة بشكل متناغم، فإنه يفترض، بالفعل، أن مصدر الحركة الإنسانية هو الجسد البشرى الفرد النوعى السابق إلى الوجود.

والمثالان اللذان عرضناهما يقدمان تقريرين كتبهما أنثربولوجيان، كانا غير مشاركين بشخصيهما، ليس فقط فى الاداءات التى كانا يوثقانها، بل وفى كل موضوع الرقص نفسه، بشكل عام. وبالنسبة لهذين الانثروبولوجيين كان الرقص

وسيلة لموضوعات انثروبولوجية أخرى مثل البنية والتنظيم الاجتماعيين، والأحكام الجمالية، والفعل السياسى ويمكن أن نلاحظ الملامح الرئيسية التى تم التعرف عليها فى وصف الحركة الإنسانية والتى تبرز كخواص لهذا " الطرف الأقصى" (غير المجسد) المرجّح بالملاحظة فى تنويعة الملاحظة – المشاركة، على النحو التالى :

١) يقدم الجسد المنخرط فى الحركة بتعابير نوعية : " ال " كعبان، ركبتان، رؤوس إلخ.

٢) تصور الحركة على أنها تنبع من أجساد مفردة محددة نوعيا ومنتمية إليها ومحتواة فيها.

٣) تقدم الحركة باعتبارها تحشد أجزاء من هذه الأجساد المفردة، التى يسبق وجودها حدوث الحركة والتى تبقى، أساسا، من دون تغيير يترتب على المشاركة فيها، وباعتبار أنها، فى بعض الحالات، تحقق التكامل بين هذه الأجزاء.

٤) تصور الحركة باعتبارها " حاضرا" مطلقا يعبر عنه باستخدام أسلوب إعلانى فى الزمن المضارع.

٥) تصور الحركة باعتبار أنها تحدث فى فضاءات مجردة ومتناصة، فى آن معا.

وبإيجاز، فإن الحركة الإنسانية توصف باعتبارها مصدرا بسيطا نسبيا للتحول فى أوضاع الكائنات الإنسانية وتخضع لمفهوم كونى. وهى نشيطة وعابرة بطبيعتها. والأجساد وأعضاء الجسد هم فاعلوها أو موضوعاتها. والفراغ هو بيئتها. وبهذا، فالحركة تمثل " العصارة" عديمة اللون نسبيا التى تبعث الحياة فى معطيات البنية الجماعية التى تقوم على علاقة الحكم – المحكوم.

ولا تمضى كل التقارير المرجحة بالملاحظة إلى هذه النقطة البعيدة عند الطرف غير التجسيدى أو غير التشاركى للمجموعة المتنوعة من مقتربات الملاحظة ـ المشاركة. ويشهد المثال التالى على وجود اتجاه يقترب، بالتدريج، من منهجية تجسيدية أكثر

ميلا إلى المشاركة. وفى هذا المثال، فى دراسة تركز على الأداء الطقسى، بالتحديد، يقدم الانثروبولوجى إدوارد شيفلن وصفا للحركة فى مهرجان كالولى جيسارو مشتقة، هى الأخرى، من مناهج أكثر ميلا إلى اللا مشاركة / الملاحظة. لكن فهمه لحركة الرقص له علاقة مباشرة باهتمامه الرئيسى بفهم الفعل الاجتماعى، وهو يخلق أساسا للبنية الاجتماعية. وعن حركات الرقص فى طقس جيسارو يكتب شيفلن :

يبدو الراقص، طوال الوقت، غارقا فى النسيان. يبقى واجما حزينا، يغنى لقمم التلال وأماكن النخيل. ورغم البذخ الصاخب فى رياشه وشرائطه اللامعة، فإنه يبدو بعيد، بشكل غريب. إنه لا يخاطب أولئك المحيطين به. وهو يقفز فى مكانه، ويثنى ركبتيه بإيقاع منتظم، ويحنى جسده انحناءة خفيفة إلى أمام، ويبقى ذراعيه إلى جانبيه، وعيناه إلى الأرض. إنه مأخوذ، غير ملاحظ، مستغرق فى غنائه... فى حين تبقى القدمان متقاربتين (تباعد الساقين أمر سىء)، والحركة رشيقة ومحكومة، وواعية بجمالها طوال المهرجان.

وجمال الرقص يتجاوز حركة الرجل نفسه ؛ فالجمال هو فى مجمل الحركة البراقة والمتدفقة لهيئته الملكية. وشرائط الخوص المشقوقة المنسدلة على ظهره تتحرك متموجة ومنهمرة لتذكّر أهل كالولى بشلالات الغابة. وتلمع رياش وأوراق أخرى ملوّحة بحركات مألوفة فى الغابة ؛ تمايل نخلات الساغو أو شجرات الموز التى غالبا ما يغنى لها الراقصون. وللحركة جاذبية مجردة تجعل الناس، أحيانا، يهزون عشبة أو ريشة، فى لحظات الفراغ، لمجرد أن يشاهدوها وهى تتحرك. (١٩٧٦ : ١٧٦).

ويستخدم شيفلن فى سرده ضمير الغائب غير المذكر أو المؤنث، والزمن المضارع، والأسلوب الإعلانى، مثل من قدمناهم قبله. لكن الوصف، أيضا، يبدأ بالحركة التى تتجاوز الزمن المضارع عند نقاط معينة، ملاحظا ما " لا يفعله " الراقص (كأن يخاطب من حوله) وما يفترض ألا يفعله الراقص، عموما (كأن يقف متباعد القدمين). ويُدخل الوصف، أيضا، قدرا من الريبة إلى عملية الملاحظة، ملاحظا كيف أن الراقص " يبدو "

وكيف أنه يفعل. وأخيرا، فالوصف يحتوى على ملاحظة مؤداها أن الحركة ليست محتواة بالكامل، فى الأجساد المفردة أو فى أعضاء الجسد، أو فى جزء داخلى منها، رغم أنه يفترض أن الأجساد وأعضاء الجسد هى أصل الحركة. ويؤكد التقرير على الطبيعة التكاملية للحركة بالنسبة إلى أشكال الحضور " اللا جسدية " (اللا تشربحية). وعلى سبيل المثال، فالحركة تلاحظ باعتبارها مصدر حيوية لزينة الراقص، وهى ملاحظة تؤدى، أيضا، إلى مناقشة تداعيات متخيلة أو مستعادة تلهمها الحركة، أيضا. وفى كل هذه الأمور يختلف التقرير عما أشرنا إليه، من قبل، من تقارير.

وبإيجاز، فهذا المثال الواقع فى " مركز التنوع" يمثل بعض الخواص التى ظهرت عند طرف مجموعة الأدبيات وهو الطرف المعنى بالملاحظة، وهذه الخواص مثال على أن الاهتمام المتزايد بالممارسات التجسيدية والتماهى معها، لا يبدو أنه يغير بالضرورة الفهم الناشىء عن المقترب المعتمد على الملاحظة. لكن المثال يوضح، أيضا، أن مقتربات الملاحظة قد تطرح أنواعا مختلفة من الفهم بخصوص الطبيعة الثقافية للحركة الإنسانية، وهذا يتوقف على أغراض الباحث وعلى اهتمامه.

وصف يعتمد على المشاركة

ولننتقل الآن إلى أشكال الوصف التى نشأت عن الممارسة المجسدة. ففى هذه النقطة على منحنى الملاحظة – المشاركة ليس من السهل أن نعزل النتائج المنهجية. وفيما اتجه الاعتماد على الملاحظة فى الأبحاث المعنية بالثقافة، تاريخيا، إلى التزامن مع تراجع المشاركة أو الممارسة المجسدة للحركة الموصوفة(٦)، فإن الاعتماد على المشاركة والممارسة المجسدة نتج عنها، فى أغلب الأحوال، زيادة لا نقصان فى ملاحظة ممارسة الحركات موضع البحث(٧). ومن هذه الناحية، فالممارس المجسد لا يضحى بدور المراقب وهو يختار المشاركة بأسلوب مجسد.

وربما، كنتيجة لهذا التأثير المزدوج الذى يحدث عند طرف المشاركة فى منحنى الملاحظة – المشاركة فإن المؤلفين الذين يستخدمون الممارسة المجسدة كمنهجية، فى كثير من الحالات، يصفون الحركة التى درسوها بأسلوب يحافظ على اتجاه إلى الملاحظة ويبقى عليه. وتكتب تقاريرهم عن الممارسات الحركية موضوع البحث، فى بعض الحالات، كما لو أنها نابعة من الملاحظة وحدها، حيث أنها تعرض كثيرا من الخصائص التى أشرنا إليها من قبل بالنسبة للوصف المرجح بالملاحظة، أو جميع هذه الخصائص، حتى إذا كانت المشاركة منهجا رئيسيا، أو حتى أوليا، فى تعلم فهم الحركة. وبالتالى فالممارسة المجسدة، فيما يبدو، تعمل بوصفها " الشريك الصامت" المنهجى فيما يتعلق بوصف الحركة الإنسانية، فى هذه الحالات. ولا يوجد دليل على أى فهم " مكتسب " فيما يخص النوع المحدد من البراهين الذى قدمته فى هذه المقالة. كما أنه لا يوجد دليل على تحول أو تقدم فلسفى أو مفهومى نشأ عن المقترب المنهجى. فالتحول فى المنهج، ببساطة، يعزز، أو يمكننا القول يدعم التوجهات المعياريةالقائمة منذ زمن طويل والمستخدمة فى المناهج المعتمدة على الملاحظة وغير التشاركية.

ويجدر بنا النظر فى أعمال إثنوغرافية الرقص الرائدة غيرترود بروكوش كوراث بهذا الخصوص، حيث إن كوراث كانت دراسة ذات تأثير واسع فى أنثروبولوجيا الرقص فى منتصف القرن العشرين ومتخصصة فى وصف وتوثيق الحركة الراقصة، خاصة فيما يتعلق بممارسات الرقص عن الأمريكيين الأصليين. ونشير هنا إلى مقالة كوراث فى ١٩٥٧ عن رقصة الطرائد فى ريوغراندى بويبلوس كمثال على كتاباتها التوثيقية عن الحركة فى الرقص. وبخلاف الانثروبولوجيين الذين سلفت الإشارة إليهم فإن كوراث تلقت تدريبا معمقا كراقصة، ودخلت الممارسات المجسدة، على اختلاف أنواعها، ضمن مكونات فهمها لحركات الرقص، عموما. ووصف رقصة الظبى التى نقدمها، فيما يلى، وهى رقصة تعلمتها كوراث وأدتها، كان يصحبها نموذج تخطيطى لفضاء الرقص، يوضح أماكن الراقصين والأبنية الرئيسية فى فضاء أداء الرقص. وفيما يخص رقصة الظبى فى سان خوان فى ١٥ فبراير ١٩٥٧ كتبت كوراث :

يجتمع الراقصون فى كهف المناسبات الذى يخدم العشائر المجتمعة. ويقود كاهن الصيد بنكين (أسد الجبل) أربعين رجلا وصبيا إلى الساحة الجنوبية، ويتوقف قرب واحدة من شجرتين فى كل منهما تجويف أعد خصيصا لهذه المناسبة. يصطف الراقصون بين الشجرتين، ويقف بنكين أمام الراقص الأول فى اتجاه الشمال الجغرافى ويقف طبآل جنوبى السُوبنجى، المكان الذى يطمح إليه أفضل المغنين فى منتصف الصف. وبعد إكمال الأداء يهاجر الراقصون إلى الساحة الشمالية لتكرار الرقصة، ثم إلى الساحة الشرقية الضيقة للغاية. وأخيرا، يحشرون أنفسهم داخل كهف الرقص للتكرار، لرابع مرة، بعيدا عن أعين الجمهور.

يبقى الراقصون، أثناء كل رقصة فى أماكنهم، ويضربون الأرض بأقدامهم ويرفعون القدم اليمنى بخطوة " أنتيجى " وتعنى " رفع القدم "[٨]. ويمشون فى المكان حاملين فى اليد اليمنى ثمرة قرع مجوفة جافة يشخشخون بها. وبعد كل مجموعة من أربع أغنيات، يستديرون. ومع الإعادة الخامسة للمجموعة ينتهون إلى الوضع الأصلى. وفى كل استدارة يتحرك كاهن الصيد على طول الصف إلى المنتصف (ب) إلى الخلف (ج) إلى المنتصف (ب) وإلى المقدمة (أ) كما هو مبين فى الشكل١ ..

ومع اقتراب الفجر وبخطوة " أنتيجى " يرتكز الظبى على العصى باعتبارها ساقيه الأماميتين، لكنهم خلال رقصة الساحة يقفون منتصبين دون حركات تمثيلية. وتميز هذه الإجراءات ذاتها والأسلوب ذاته راقصى ظبى سانتا كلارا الذين يسوّدون وجوههم، أيضا، بالغرين المقدس نابوشون. (١٩٨٦ : ١٨٧- ١٨٨).

ويستخدم ضمير الغائب الجمع فى الوصف عند كوراث، كما يستخدم المضارع والأسلوب الإعلانى، كما رأينا فى حالات سابقة. وفى بعض الحالات فإن المعجم الحركى يمثل المزيد من القدرة التكاملية للحركة فيما يخص الحضور المشترك الظرفى وغير المجيد وهو ما يشخص باعتباره المعطيات الظرفية المجردة للمكان والزمان. وعلى سبيل المثال، فإن كوراث تصف الراقصين وهم " يصطفون " و " يستديرون" وهى

حركات إنسانية تنشأ عنها، وتتأسس بها تشكيلات مكانية عبر الحركات الجسدية كنقيض للحدوث في ظروف مكانية مجردة. وبالمثل، فإن كوراث تلاحظ الراقصين " يمشون فى المكان" بالشخاشيخ فى أيديهم، يستخدمون بنية لفظية تشير إلى تكامل الشخوص الزمنية والجسدية عبر الحركات الإنسانية التى تتأسس عليها نماذج زمنية. لكن التقرير من جوانب أخرى، شديد الشبه بتقرير مونى المشار إليه آنفا. خاصة فيما يتعلق بوصف حركات الجسد.

وتوضح أعمال كوراث أن الممارسة المجسدة لا تسفر، بالضرورة، عن فهم للحركة يختلف اختلافا جوهريا عن المناهج المعتمدة على الملاحظة. فالتمثيل النوعى لأعضاء الجسد، والاعتماد على المعجم الحركى المعيارى، وافتراض أن الحركة ترتبط بداخلية الجسد هى كلها واضحة فى مثالها. والمشاركة هنا يمكن أن تؤدى، ببساطة، إلى فهم تفصيلى ورقيق الصياغة، بدرجة أكبر، للحركة الإنسانية، وقد لا تسفر عن أى اختلاف واضح، أيا كان نوعه، فى طبيعة التقرير[٩].

لكن جهودا منسقة قد بذلت لتحقيق دمج خبرة المشاركة فى الوصف الإثنوغرافى للحركة المدروسة وفى الفهم الثقافى للحركة الإنسانية التى تمثلها، فى الأعمال الحديثة التى نفذت عبر مقترب الممارسة المجسدة.

ويقدم جون تشيرنوف، أحد علماء الإثنو - موسيقى الأعمق التزاما بالمنهج التشاركى، والذى نشير إليه هنا كحالة مهمة ذات صلة، التقرير التالى عن أداء إفريقى راقص فى دراسته ذات التوجه الفينومينولوجى " الإيقاع الإفريقى والحساسية الإفريقية".

أذهلنى ما رأيته عندما راح بعض الكونغوليين يرقصون على أحد ألحان الرومبا الشائعة عندهم ؛ فبالرغم مما اشتهروا به من رقص مفعم بالحيوية، بدا لى أنهم لم يكونوا، حتى، يتحركون. أحد الراقصين رفع ركبته كأنه يهم بانتزاع قدمه من فوق الأرض، لكنه لم يرفعها، إطلاقا. ظل متأهبا للحركة. قال جيريون : واو ! أنظر إليه

وهو يرقص ! " وأمر بإرسال بيرة إلى طاولة الرجل. كان جمال الرقص فى التعبير أن ترى التركيز العقلى الذى يميز الطبالين العظام فى رأس راقص. فعندما يرقص الإفريقيون، يبدو أن الرأس يطفو مفارقا الجسد، ليصبح مركز التوازن والسيطرة وحتى عندما تكون الأكتاف والأقدام نشيطة بعنف، يظل الرأس مستقرا. إذا بقى الرأس فى حال انسجام COOL سيظل الجسد فى حال انسجام. فى أول ليلة ذهبت فيها للرقص فى أكرا تشبع قميصى بالعرق قبل أن تنتهى النمرة الأولى. بعد ذلك، صار بمقدورى أن أرقص كل رقصة وتبقى جبهتى جافة (١٩٧٩ : ١٤٩).

يصور وصف تشيرنوف، وهى تنتقل إلى ضمير المتكلم، الفارق بين عملية الحركة الفردية والمثالية، رغم أنه يصور، أيضا، الإنجاز المستدام لممارسة ماهرة لذلك المثال فى الوقت ذاته. وفى الجزء الأول من الوصف الذى نقلناه بأعلى، يوضح تشيرنوف، أيضا، نتيجتين أخريين تميزان المنهجية المجسدة : استخدام الأسلوب المتشكك واتباع استراتيجية وصفية، عملياته إستعمالية أو واضحة الغرض (وهو ما يتناقض مع الاستراتيجيات الآلية أو الاستراتيجيات التى أشخصها هنا بوصفها كيانية، وهو ما يتضح فى الأمثلة السالفة). ويوضح الوصف المغزى الثقافى لحركة ركبة راقص واحد باعتبارها نشأت عن طبيعتها التى تتلخص فى " كما لو أن"، حقيقة أنها كان يقصد به فعل لم يتحقق. وبعد ذلك، عندما يركز على استخدام رأس الراقص، فإن الوصف وهو يعود إلى استخدام البنية التشكيلية " يبدو أن "، يصور كيف يؤدى الرأس غرضا أثناء الرقص، إذ يستعمل كنقطة تثبيت مقابل بقية أعضاء الراقص. وتختلف الطبيعية " الكيفية " لهذا الوصف، اختلافا أساسيا، عن استراتيجية " ماذا - أين " المميزة للمقتربات المرجحة بالملاحظة.

وبالنسبة للرقص الإفريقى، بعامة، يعود تشيرنوف إلى وصف الحركة داخل إطار غير حاضر ومستقبلى، على أساس التنويعات بين " الجيد " و " الأفضل " وأمثلة أدائية أخرى. كتب تشيرنوف :

قد يلتقط الراقص الإفريقى إيقاعات أكثر من طبلة واحدة ويستجيب لها، وفقا لمهارته، لكن فى أفضل الرقصات يضيف الراقص، كما يفعل الطبال، إيقاعا آخر، إيقاعا غير موجود، إنه يضبط أذنه على الإيقاعات المستورة، ويرقص على الفجوات التى فى الموسيقى... وتماما كما ينصت إلى الطبول المساندة فى مجموعة طبول، فإن الراقص الإفريقى ينصت إلى القسم الإيقاعى فى فرقة ـ الطبول، القرار، يختار الإيقاع، وربما البيانو ـ ويدخل جزءا من جسده فى نموذج منتظم الإيقاع ذى صلة، حتى يمكنه أن يسمع أو التنويعات المرتجلة ويستمتع بها، بشكل أفضل، ومن أول الرقصة لآخرها، يحافظ الراقص المتمكن على التطابق بين إيقاعات معينة وحركات معينة، وهو بهذا يضفى على الرقصة وحدة متماسكة بتنظيم الموسيقى. وعندما يقع انتقال ذو مغزى من حيث التأكيد أو الإبراز فى ترتيب موسيقى ما، فإن الراقص المتمكن يغيّر أسلوبه الحركى كله ليناسب الموتيفات الإيقاعية المتغيرة. إنه يوضح كيف تتحرك النغمة... (المرجع السابق : ١٤٤ ـ ٦)

فى هذا المقطع تصبح الاستراتيجية الوصفية استعمالية، مرة أخرى، إذ تصف كيف يتأتى غرض " إضافة إيقاع " إلى الأداء. ويمضى تشيرنوف إلى ما هو أبعد من ذلك، فى هذا الاتجاه، بتعيين مصدر الحركة، ليس فقط بأعضاء الجسد النوعية المقررة سلفا، وإنما بإدماج ظاهرة غير بدنية وهى " النغمة " فى تشكيلة قابلة للتعديل بالحذف والإضافة من أعضاء الجسد الممكنة، يصيغها كل راقص بطريقته الخاصة.

ويؤمن وصف بربارة براوننغ للحركة الإيقاعية فى السامبا البرازيلية، وهو حالة ثانية تتعلق بالنقطة التى نحن بصددها، مثالا آخر على المسار الجديد. فوصف براوننغ، المأخوذ من سامبا يركز على ممارسة إيقاعية مماثلة لتلك التى وصفها تشيرنوف، فيما سلف كتبت براوننغ :

يبدو أن الخطوة الأساسية فى السامبا هى صياغة لثلاثيات. فهى تتطلب الفوران والسرعة والمرونة، وتتطلب، أيضا، الدقة، لكن ليس بمعنى التطابق مع الإيقاع. فلابد

أن تموضع نفسها بين الإيقاعات. والرقصة تقوم على عدٍّ ثلاثي : يمين ـ شمال ـ يمين/ شمال - يمين - شمال ؛ لكنها أيضا تــرجح عــدّاً واحداً، إما الثلاثية الأولى أو الثانية. وقد تعزز أوتناقض ترجيح الثلاثيات في الموسيقى. ولأن إحدى الثلاثيتين أثقل، فالخطوة تنزلق باتجاه الخط الأول ذى الستة عشرة درجــة. والخطــوة الأقــوى تعطــى نفسهـا قرابة اثنين على ستة عشرة، وتلمحُ إلى الازدواجيــة بالانتقــال، فى الحال، بالثقل من مقدم باطن القدم إلى الكاحل . وهذه صياغة مزدوجة أو تحريك مزدوج عند المفصل. والخطوة تقع بين مجموعة ثلاثية وأربع نغمات ست عشرية (١٩٩٥ : ١٢) .

ويبدو أن تجريد " خطوة السامبا الأساسية "، فى هذا الوصف، يتبع استراتيجية مرجحة بالملاحظة. لكن الحركة، برغم التشخيص النوعى، توصف وصفا ذا غرض محدد، ويشير الوصف إلى ما لا تفعله (التطابق مع الإيقاع) كما يشير إلى ما تفعله. وفوق ذلك، فإن وصف براوننغ يوضح، أيضا، أشكال الحضور الجسدية واللاجسدية فى الحركة، فى هذه الحالة من النماذج الزمنية وحركات الأقدام. وكما هو الحال مع إشارة تشيرنوف الختامية الموجزة، فيما سبق ("إنه يوضح كيف تتحرك النغمة") وملاحظة كورات " ضبط التوقيت " المشار إليها آنفا، فإن وصف براونغ الخطى لخطوة السامبا يشخص الحركة بتفصيل بحيث يكون التكامل بين أشكال الحضور الجسدية والزمنية اللا جسدية.

والجدير بالاهتمام أن براونغ تشير، فى نهاية المقطع المذكور آنفا، إلى أن الوصف الذى قدمته لا يقصد به تسهيل الممارسة المجسدة، وهو ما يثير التساؤل حول مدى تمثيله لفهم براونغ المجسَّد ذاته. وفى جزء تال من سامبا تقدم براوننغ وصفا، نادرا من نوعه، لممارستها هى للحركة الواردة فى هذا النص، ترويه فى سياق مع إحدى مدربات براوننغ البرازيليات على الكاندومبيله Candomblé. ويقول هذا المقتطف :

أم القديسين التى اتبعها ... أدت الرقصة ذاتها، لكن الحركة أصبحت مجردة تماما. وفيما بدا أن ضربى الساعد بالساعد، فى الحالة وحشية، يمكن اعتباره ضربا

بالنصال، فإن حركتها في العبور والارتداد، الغامضة والمنسابة، كان يمكن قراءتها كإشارة إلى أي شيء من الماء إلى القمح (المرجع السابق : ٤٨).

في هذا المقطع لا يقف الأمر عند التمييز بين الفردي والمثالي، ولكن الوصف يستخدم الصور، أيضا ليضيف الطابع النشط للأداء والشكل الذي يتخذه في الفراغ. وهذه الاستراتيجية أكثر وضوحا في قسم من كتاب براوننغ يحمل عنوان الكوريغرافي المقدس" مخصص لوصف حركات الجسد في رقصة الكاندومبليه. وهذا هو القسم من سامبا المخصص لوصف حركة الجسد بأكبر قدر من التوسع. وتكتب براوننغ عن حركات إيمانجا Yemanjà ربة أوريشا (Orisha فرقة موسيقية كوبية كونها في باريس مهاجرون معاكسون لتوجهات فيديل كاسترو الذي يريد مجتمعا يتجاوز الأعراق والألوان، بتأكيدهم على الزنوجة، وإيما نجا هي ربة المحيط السلامية، رمز الأمومة ومنبع الوفرة والرخاء -- المترجم) قائلة :

ترقص إيمانجا، ربَّةُ المياه المالحة، على سبيل المثال، في حركة وامضة مرتعدة عند الكتفين تشبه سطح البحر. وذراعاها المتلئتان ممدودتان إلى أمام، وثدياها الرابيان يهتزان بامتلائهما السخي. وتخطو للأمام وللخلف بقدمها اليمنى فيما اليسرى ساكنة، تقريبا، تمسح السطح الذي ترقص فوقه. وتبدأ في شد ذراعيها باتجاهها كأنها تحصد، ساحبة مياهها، كما تفعل عند الجزْر. وفي بعض الأحيان تبلل نفسها، فتجمع بكفيها الهواء الذي أصبح ماء، والذي يحيط بها، لتغرق نفسها في نفسها. وبهذا المعنى تكون هي الماء وتكون في الماء، في آن معا. ويختفي الماء في الماء. لكن مبدأ الماء يبقى على نفسه واضحا في الرقصة. (المرجع السابق : ٦٥).

يحقق الوصف، في هذا التقرير، التكامل بين الفعل الجسدي المشخص على أساس الفعل المضارع، وبين مادة الماء المتخيلة اللا حاضرة.

وخلاصة وصف الحركة بالأشكال السالفة، الناشيء عن استخدام المنهجية المجسدة، أن الفروق في مناهج وصف حركة الجسد الإنساني في الرقص عندما تظهر

فى الدراسات الأكثر اعتمادا على الممارسة المجسدة، فإنها تمثل المقابلات التالية، مع المناهج الوصفية المرجحة بالملاحظة لمثل هذه الحركة :

١- الفهم المجسد مركب زمنيا أو تشكيليا، وقد يكون تشككيا أو مستقبليا، فى بعض الحالات، وكنقيض للفهم الإعلانى الطابع، فهو مؤطر بتشخيصات " كما لو كان " وبنموذج العبارات " الافتراضية " أو المقابلات النافية. وحركة الركبة التى كادت تتحقق ولم تتحقق عند تشيرنوف هى مثال على هذا الفهم. والحركة الراهنة توصف بإحالة، إلى ما ليست عليه وإلى ما يجب أولا يجب أن تكون عليه، فى آن معا، فى تشكك ظرفى أو معطى ثقافى يبقى أن يتحقق.

٢ - والفهم المجسد تفسيرى أو " إرشادى " الطابع، تقنى ومدون على الأغراض الثقافية التى صممت من أجلها الحركة، وتركز التوصيفات على: كيف تصبح الحركة ممكنة الأداء كنقيض لما يتسبب فى حدوث حركة معينة. وفهم تشيرنوف لرأس الراقص الإفريقى، وفهم براوننغ لخطوة السامبا، يمثل كلاهما هذا النمط من التعبير. فالمنهجية المجسدة تجعل التنفيذ إشكاليا كنقيض لنتيجة سببية.

٣ - يركز الفهم المجسد على الضرورات الطارئة والقابلية للخطأ وفرادة المؤدين الأفراد والمناسبات الأدائية بالنسبة للمعايير المفهومة. ورواية براوننغ عن عجزها عن محاكاة حركة معلمتها توضح هذه الخاصية، كما هو الحال مع رواية تشيرنوف لتعلمه الرقص بـ " عقل بارد " ورغم أن التمثيل النوعى للأجساد ولأعضاء الجسد غير مستبعد بالمرة، فى هذه المنهجية، فإن المنهجية المجسدة تميل إلى تجنب تمثيل المؤدين الفعليين باعتبارهم النماذج الكاملة لنمط ثقافى ما[١٠].

ويميل التمثيل المجسد إلى إنتاج وعى بالحركة، كمنبع لتكامل العلاقات من ناحيتين عامتين على الأقل. أولى الناحيتين تتعلق بالجوانب المنبتة فى كيان المؤدى - الذاكرة أو الخيال أو البدنية، بوجه خاص. وعلى سبيل المثال، فإن استخدام براوننغ للصور يوضح كيف توصل الحركة بين الكائنات والشخصيات غير الحقيقية المتخيلة وبين الحاضرين[١١].

والناحية الثانية تتعلق بمؤدى الحركة والبيئة التى تحدث فيها الحركة (المناطق والشخصيات وأشكال الحضور " اللا شخصية " المرتبطة بموقع الأداء) ويتضح من " بيان " تشيرنوف " لكيفية تحرك النغمة" ومن الخطوة بين الثلاثيات النغمية عند براوننغ كيف تفهم الحركة باعتبار أنها تحقق تكامل الشخص المتحرك مع العناصر الزمنية غير البدنية "الأخرى" فى البيئة. ويوضح وصف براوننغ لتجسدات الآلهة فى جسد الراقصة، أيضا، فهم الحركة باعتبار أنها تحقق تكامل أجساد " ذوات " مع أجساد " اللاذوات "، وهى الأجساد الإلهية، فى هذه الحالة ".

ويمكن فى هذا المجال أن نرى كيف أن الممارسة المجسدة تنتج أشكالاً مختلفة من فهم الجانب الثقفى لحركة الجسد الإنسانى الذى يتضح فى الرقص. فـ " الثقافة " كما تتجلى فى الرقص، لا تطرح كواقع مضارع ناجز بسيط ومحدد، بل تطرح كحاضر يفهم فى علاقتهما معارضات ماضية ومع أمثلة تأكيدية ماضية، فى آن معا، وفى علاقتهما مع حقائق وتواصلات زمنية مستقبلة. وتفهم الثقافة باعتبارها كمجموعة من الاستراتيجيات التى تهدف إلى تحسين فرص السلوك الحاذق، أكثر مما هى تعليمات للبيان الآلى أو الكامل. وتخلق الثقافة فى حركة الجسد الإنسانى، هنا، باقة من الثقافات للتعامل مع الطوارىء التى تميل، مع الوقت، إلى أن تنتج امتثالا أوسع، كنقيض لبنى تضمن إنتاج أفعال متماثلة لدى فاعلين متماثلين. وأخيرا فالثقافة، فى الحركة، تُفهم كوسيلة لتحقيق التكامل بين الانقطاعات الوجودية، سواء اتصلت طبيعتها بالزمن أو بالمساحة أو / ماوراء الطبيعة.

الخلاصة

وعوداً إلى الاسئلة التى أثرناها فى المقدمة، إذن، فمن الواضح أن الانتقال المنظومى فى المنهجية باتجاه الممارسة المجسدة لم تنشأ عنه، بالضرورة، نقله معرفية أو فلسفية من أى نوع محدد. فالممارسة المجسدة، كما يستدل من المقتطف المأخوذ عن

كورات، قد تنشأ عنها توصيفات تتوجه وفقا للأطر الإمبيريقية المعيارية للمقتربات المرجحة بالملاحظة. لكن الواضح فى كتابات تشيرنوف وبراوننغ، أيضا، هو أن النقلة المنهجية تنطوى على إمكانية إنتاج نقلات معرفية وتحقيق أشكال شديدة التباين من الاستبصار الثقافى أيضا، تتوقف على أغراض الكاتب.

فكيف يتيسر تشخيص هذه النقلة إذن، حال حدوثها تشخيصا مثمرا وبأسلوب فلسفى. وهل المسار الجديد، وكما أشارت المقدمة، هو بالفعل نقلة باتجاه الفينومينولوجية ؟

ووفقا لمقالة ماكين شيتس – جونستون عن الفينومينولوجية كطريقة لتسليط الضوء على الرقص (١٩٧٩ : ١٢٤ – ١٤٥) نجد أن هناك نتيجة تطرح نفسها[١٢]. وهناك نقطتان تستحقان أن نشير إليهما هنا :

١ – بالنظر إلى التشكيلية الزمنية لتوصيفات الحركة، فإنها لا تبدو متوافقة مع البحث الفينومينولوجى. والتوصيفات القائمة على منهجية مجسدة هى، فى الحقيقة، أقل تركيزا من التوصيفات المرجحة بالملاحظة فيما يخص محاثية الحركة ـ فما يمثله الخطاب الفينومينولوجى باعتباره الطبيعة " المحايثة بالفعل " أو " القائمة بالفعل " للحركة كما نجدها أو " نعيشها " إذا استخدمنا تعبير شيتس - جو نستون (١٩٧٩ : ١٣٦، ١٣٨)، لحظة من لحظات الحاضر. وبالمقابل، فإن التوصيفات التى تنشأ عن المنهجيات المجسدة فى البحث ذى البعد الثقافى حول الرقص تبدو أكثر تركيزا على الشخصيات غير المضارعة وغير المحاثية مقارنة بالمقتربات المرجحة بالملاحظة. وفى هذا الخصوص، يبدو المسار الجديد وهو يبتعد عن التوجه الفينومينولوجى وليس باتجاهه[١٣].

٢ – وبالنظر إلى إبراز الفرادة وخبرات الأداء الفردية، يبدو المقترب المجسد، هنا، مرتبطا بمشروع فينومينولوجى، ارتباطا واضحا، ومع تصوير الكائنات البشرية الفردية باعتبارها شيئا غير النسخ الكاملة من نماذج ثقافية ما، تتأسس قدرتها على البحث الفينومنيولوجى وعلى التفكير.

ومن ناحية أخرى، ففى اعترافها بالطابع العرضى وغير المعصوم لهذه الحالات ولهؤلاء المؤدين المتفردين للحركة الإنسانية، يبدو أن اختلافا حادا عن الفينومينولوجية، من حيث التوجه، يبدأ بالظهور. وهذا يعنى أن كلا من الطابع العرضى واللامعصومية لا يمكن فهمهما إلا فى العلاقة مع الوقائع غير المضارعة، الوقائع التاريخية والمستعادة، ومع الوقائع الممكنة والمتخيلة، أيضا. ولا يمكن التفكير بالاعتراف بلا معصومية الأداء، بشكل خاص، إلا إذا أصدرنا حكما يتعلق بمعرفة سابقة التصور ببديل كامل، نسبيا، موجود أو متخيل، وهذه التصورات المسبقة أو اللواحب التجريبية هى، بالضبط، ما يسعى الفينومينولوجى إلى حذفه من تقريره عن الخبرة الحقيقية. وكما يلخص شيتس - جونستون التوجه الفينومينولوجى :

الفينومينولوجيا معنية بالخبرة ذاتها، وكما تعاش، ومعنية بإلقاء الضوء على الطبيعة الأساسية لتلك الخبرة عبر أفعال تأملية تكشف عما تحتويه التجربة، بالفعل، كما تفضح التصورات المسبقة والأحكام الجاهزة والتى أصبحت، دون وعى منا، ملتحمة بالتجربة (١٩٧٩ : ١٣٨).

وبهذا الخصوص، فإن فهما ثقافيا للحركة الإنسانية، بتوصيفاته ذات البؤرة الثقافية، والمكتسب عبر الممارسة المجسدة، قد يبدو فى جوهره لاحقا على الفينومينولوجية أو متجاوزا أو حتى مناقضا لها، ما دامت هذه الدراسة الثقافية تعسل، كما يبدو، على إعادة تدوين أساليب تقويم جديدة واستبطانها أو "غرسها" فى كيان الباحث، كنتيجة للممارسة المجسدة، ولا تعمل على فضحها أو إلغائها، بشكل من الأشكال. ويبدو هنا، بأقصى وضوح، أن البحث مسكون بالهواجس التى عبرت عنها مقدمة هذه الورقة - فالاهتمامات الثقافية التى تحرك الباحث تمضى إلى اتجاهات لا تقربها الفينومينولوجية، حتى عندما يبدو أن التحول باتجاه المنهجية المجسدة مساند للبحث الفينومينولوجى، بشكل عام[١٤].

وبإيجاز فإن النتائج المختلطة للأدبيات التى تعرض لها المسح تشير، على ما يبدو، إلى أن هذا المسار الجديد للبحث ذى البعد الثقافى عن الرقص، والذى يتميز

بتحول فى النموذج باتجاه المنهج المجسد، لا يعنى، ببساطة، أن البحث الراهن عند نقطة تقاطع الرقص والتجسيد والثقافة يتأكد طابعه الفينومينولوجى على نحو أكبر. وما يكتسب من فهم يبدو، فى بعض الحالات، مختلفا بعمق عن أشكال الفهم فى مراحل سابقة من البحث، ليس فى كثير بل وفى معظم نواحيه، زيادة فى الوعى والتفكر الفينومينولوجيين. وبدلا من التركيز -بشكل أولى- على تراكم الوعى أو الفهم الفينومينولوجى، فإن المسار الجديد يبدو مستتبعا الفينومينولوجيا، فى مشروع معرفى أكبر وأعقد، لم تتضح، بعد، خطوطه العامة وأسسه الفلسفية. وإضافة إلى الفينومينولوجيا، فإن علوم الدلالة والتأويل والمقتربات المتباينة فى فلسفة " الممارسة " قد تكون كلها اتجاهات مضيئة يتعين استكشافها، أيضا، لنفهم إلى أين يتجه المسار وكيف نفهم " التقدم " فى معرفتنا بالرقص والثقافة، وهى المعرفة التى يخلفها وراءه.

الهوامش

(١) يمكن رد أصول هذا التحول المنهجي في الأنثروبولوجيا الثقافية – التحول الذي ينتقل التركيز فيه من الملاحظة إلى المشاركة – إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى حد ما.

وأميل إلى القول بأن جذوره موجودة في الانثروبولوجيا الرمزية في تجارب فيكتور تيرنر التعليمية وتعاونه مع ريتشارد شيشنر في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الفائت. أنظر نموذج ريدج ١٩٩٩ : ١٨٣.

(٢) كنت أنا أيضا جزءا من هذا التحول باتجاه الممارسة المجسدة. وفي مقدمة " الجسد والحركة والثقافة" أصف نفسي بأني أتبنى " إتجاها أدائيا" نحو المنهج الإثنوغرافي الكلاسيكي المشارك / الملاحظ. وعلى نحو مماثل، فقد وصفت النص الذي نتج عن هذا الاتجاه باعتباره عرضا وتوضيحا لـ " عملية التواؤم الخاصة بي، بدنيا وذ تيا، وديناميكيا، مع الظاهرة الكوريوغرافية، في المحل الأول (١٩٩٢ : ٢) والدراسات الأخرى التي يمكن أن يشار إليها بهذا الخصوص هي : أولتر (١٩٩٢)، تشيرنوف (١٩٧٩)، دانيل (١٩٩٥)، دريوال (١٩٩٢)، فريد سون (١٩٩٦)، تقرير جانيت غودريدج عن الحركة في التايتشي (١٩٩٩)، جاكسون (١٩٨٩) لادرمان (١٩٩٤)، لويس (١٩٩٣)، لون (١٩٩٤)، ميدوري (١٩٨٨)، سكلار (٢٠٠١)، ستولر (١٩٩٥)، وزاريللي (١٩٩٨).

(٣) وعندما أتجه إلى الفلسفة في هذا العمل، فإني أتبع الفينومينولوجيا وفيلسوفة الرقص ماكسين شيتس جونستون (١٩٧٩ : ١٢٧) التي دفعت بأن الوعي الفلسفي يؤمن " أرضية نقدية أصلب يقوم عليها تقويم الكتابات عن الرقص ".

(٤) أستخدم هنا مصطلحات شيتس – جونستون (١٩٧٩ : ١٣٣).

(٥) من الأمثلة الأخرى على المقتربات المرجحة بالملاحظة. بارتنيف وباولاي (١٩٦٨)، مقالات في بواز (١٩٤٤)، إيفانز – بريتشارد (١٩٢٨)، جابلو نكو (١٩٦٨)، كاتز (١٩٨٢)، رابابورت (١٩٧٩)، وتقرير جي غودريدج عن رقصة لدى فودريدج) (١٩٩٩)، نيس (١٩٩٧)، مقالات سبنسر (١٩٨٥) وسويت (١٩٨٥).

(٦) من الاستثناءات ذات الدلالة هنا منهج ملاحظة الحركة الإنسانية الذي طوره وارين لامب الذي يقوم، جزئيا، على أعمال رودولف فون لابان، والذي يؤكد الدور التكويني للممارسة المجسدة في تطوير مهارات الملاحظة. وقد صاغ لامب عبارة " الملاحظة تتطلب المشاركة كمبدأ تأسيسي في برنامجه التعليمي (مخطوطة غير منشورة، ملاحظة الحركة " ص ١٠ والتواصل الشخصي، (٢٣ يونيو ٢٠٠٠).

(٧) لاحظ تشيرنوف (١٩٧٩ : ١٤٦) هذه النتيجة التي تترتب على المشاركة بخصوص الرقص الإفريقي، معرفا الملاحظة بأنها مظهر معياري للممارسة المجسدة.

(٨) ووضعت هذه الخطوة عند كوراث وغارثيا (١٩٧٠ : ٨٢) بأنها رفع القدم مع التركيز على القدم اليمنى : نغمة عالية مع رفع الركبة اليمنى وإسناد الوزن على القدم اليسرى . خفض واضح للقدم اليمنى، مع رفع

الكعب الأيسر وتحريك الركبة قليلا ' رفع غير محسوس للركبة اليمنى مع خفض الكعب الأيسر (وردت في سويت ١٩٨٥ : ١٧).

(٩) دانييل (١٩٩٥)، لويس (١٩٩٢)، نيس (١٩٩٢)، نوفاك (١٩٩٠) وزاريللي (١٩٩٨) هم أمثلة أخرى على هذا المقترب التشاركي " الصامت " نسبيا، حيث تتطور منظورات لملاحظة حركة الجسد في الرقص في دراسات تتضمن مشاركة مجسدة واسعة.

(١٠) وكما لاحظ زاريلي (وهو يستشهد بجون بلاكنغ ١٩٨٥ : ٦٠) في دراسته ذات التوجه الفينومينولوجي للفن القتالي كالاريباياتو" بإن الفهم الذي يتأتى عبر عمليات متتابعة ومترابطة للذات ,والمكتسب من الممارسة المجسدة يؤدي إلى الإعتراف بأنه لا يوجد شيء يسمى كذلك الذي ندعوه " الجسد " ,فهناك أنواع عديدة من الجسد، تصوغها البيئات والتوقعات المختلفة التي تكون لدى المجتمعات إزاء أجساد أعضائها (١٩٩٨ :٦). ويرفض زاريللي، رفضا صريحا، الفهم النوعي للتجسيد في الممارسة الثقافية، بهذا الخصوص ويشخص زاريلي " الجسد " باعتباره " طرسا " يختلف مع كل حالة فردية، ويبنى عبر ظروف طارئة، وممارسات وخبرات محددة، تفسر كلها عبر مؤسسات دلالية أو تمثيلية متباينة : الخطابات والأيديولوجيات وغير ذلك من الأطر الإجتماعية والثقافية.

(١١) لا بد من التنويه بملاحظة رادكليف - براون لهذا النوع من التكامل على أساس أكثر عمومية.

(١٢) لضيق الحيز المتاح لا يتيسر تقديم وصف كامل لهذه المسألة. ولا يمكن، بشكل خاص أن نعالج هنا الطابع " التوضيحي " للفهم المجسد وقدرته المتغيره على التواؤم مع المقتربات الفينومينولوجية المختلفة كما يتعين أن ننحي جانبا، وبشكل مؤقت، مسألة ما إذا كانت مرحلة، من نوع ما، من البحث الفينومينولوجي تستخدم ولو بشكل مؤقت أو عابر في المقتربات المجسدة التي تنحاز، بالنهاية، إلى إتجاهات فلسفية أخرى. وأخيرا، فإن الجانب التكاملي لتوصيفات الحركة الإنسانية التي نشأت عن المنهجية المجسدة لا يمكن تقويمه هنا. ويجب أن ينتظر التحليل الأوفى لهذه القضايا، ولأمور أخرى، مقالة تالية.

(١٣) على أية حال، يمكن أن يقال إن هذا الإتجاه يتوافق، في الحقيقة، مع فكرة مارتن هيديغر الفينومينولوجية، بالتحديد، عن التاريخية - وأن الممارسة المجسدة تشجع على وعي أصيل بالزمنية بأكثر مما تفعل المقتربات المرجحة بالملاحظة. ولن يسمح لنا ضيق المقام بشرح هذا الرأي، مع الجوانب الوجودية أكثر من الإرتباط بالجوانب الفينومينولوجية في فلسفة هيديغر وعلى فهمه للزمن والوجود، بشكل خاص، انظر دريفوس ١٩٩١). وقد يبدو تمثيل التشكيلية الزمنية والتشخيص الإحتمالي لحركة الرقص منحازا بقوة أكبر، من حيث الإتجاه، في النظرية الدلالية البيرسية / البراغماتية، خاصة وأن هذا المقترب ينتظر لكون الوجود الزمني الرموز وللكائن البشري باعتباره، بالأساس، ذا طابع دلالي. ومفهوم أن الرموز تنمو عبر الزمن من خلال الأمثلة المتكررة الوقوع للتجلي والتفعيل. وتعد إستمرارية التجربة، المستعادة والمتخيلة - أكثر من لحظة معينة من الأداء - المحدد لوجودها، والاستمرارية التي هي، في هذه الحالة، تقاليد الممارسة المجسدة يتم ابرازها في التوصيفات ذات المنهجية المجسدة.

(١٤) ومرة أخرى فإن التحول يبدو، من هذه الناحية، منتجا لانحياز أوثق للفلسفة الدلالية في تمثيلها للفاعلين الأفراد وللأداء باعتبارهم الأدوات غير المعصومة والمحايثة واللحظية لاستمرارية الممارسة.

المراجع

Alter, J. (1992) *The Wrestler's Body: Identity and Ideology in North India.* Berkeley, CA: University of California Press.

Bartenieff, I. and Paulay, F. (1968) "Choreometric Profiles," in Alan Lomax (ed.), *Folk Song Style and Culture.* Washington, DC: American Association for the Advancement of Science. Publication 88, pp. 248–61.

Blacking, J. (1985) "Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle," in P. Spencer (ed.), *Society and the Dance.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64–91.

Boas, F. (ed.) (1944) *The Function of Dance in Human Society.* New York: Dance Horizons.

Browning, B. (1995) *Samba: Resistance in Motion.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Chernoff, J. (1979) *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Daniel, Y. (1995) *Rhumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Drewal, M. (1992) *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Dreyfus, Hubert L. (1991) *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's* Being and Time, Division I. Cambridge, MA: MIT Press.

Evans-Pritchard, E.E. (1928) "The Dance." *Africa* 1: 446–64.

Friedson, S. (1996) *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Goodridge, J. (1999) *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony.* London: Jessica Kingsley Publishers.

Jablonko, A. (1968) "Dance and Daily Activities among the Maring People of New Guinea: A Cinematographic Analysis of Body Movement Style," PhD dissertation, Columbia University, New York.

Jackson, M. (1989) *Paths Toward a Clearing.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Katz, R. (1982) *Boiling Energy: Community Healing Among the Kalahari Kung*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kurath, G. (1986) *Half a Century of Dance Research: Essays by Gertrude Prokosch Kurath*. Ann Arbor, MI: Cushing-Malloy.

Kurath, G. and Garcia, A. (1970) *Music and Dance of the Tewa Pueblos*. Santa Fe, NM: Museum of New Mexico.

Laderman, C. (1994) "The Embodiment of Symbols and the Acculturation of the Anthropologist," in T. Csordas (ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 183–97.

Lamb, W. (undated) "Movement Observation," unpublished typescript.

Lewis, J.L. (1992) *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Limon, J. (1994) *Dancing with the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican-American South Texas*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Meduri, A. (1988) "Bharatha Natyam – What Are You?" *Asian Theatre Journal* 5, 1: 1–22.

Mooney, J. (1965) *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, ed. A. Wallace. Chicago, IL: University of Chicago Press (first published 1896, Washington, DC: Government Printing Office).

Ness, S. (1992) *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Ness, S. (1997) "Originality in the Postcolony: Choreographing the Neo-Ethnic Body in Philippine Concert Dance," *Cultural Anthropology* 12, 1: 64–108.

Novack, C. (1990) *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Radcliffe-Brown, A.R. (1948) *The Andaman Islanders* (first published 1922). Glencoe, IL: Free Press.

Rappaport, R. (1979) *Ecology, Meaning, and Religion*. Berkeley, CA: North Atlantic Books.

Schieffelin, E. (1976) *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. New York: St. Martin's Press.

Sheets-Johnstone, M. (1979) "On Movement and Objects in Motion: The Phenomenology of the Visible in Dance," *Journal of Aesthetic Education* 13, 2: 33–46.

Sklar, D. (2000) "Reprise: On Dance Ethnography," *Dance Research Journal* 32, 1: 70–7.

Sklar, D. (2001) *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico*. Berkeley, CA: University of California Press.

Spencer, P. (ed.) (1985) *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stoller, P. (1995) *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power and the Hauka in West Africa*. New York: Routledge.

Sweet, J. (1985) *Dances of the Tewa Pubos Indians*. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Zarrilli, P. (1998) *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art*. Delhi: Oxford University Press.

الفصل السادس

الحياة العارية

نايجيل ثريفت

إن اندفاعة فكرنا إلى الأمام، مخترقا الحدود، هو الخصوصية الباقية لحياته. ونحن ندرك هذه الحياة بإعتبارها شيئا فاقدا للتوازن، على الدوام، شيئا إنتقاليا، شيئا ينبثق من العتمة عبر الفجر إلى وهج نشعر بأنه الفجر وقد تحقق... وفى كل احتدام للشعور -فى كل محاولة لتتذكر- فى كل تقدم باتجاه إشباع الرغبة، فإن هذا التتابع للفراغ والامتلاء اللذين يحيل أحدهما إلى الآخر.. وهما لحمة واحدة.. هو جوهر الظاهرة.

جيمس (١٩١٢ : ٢٨٣)

ما ذلك الذى، وإن كان هو ذاته لا يرى- هو المسئول عن كل ما يرى ؟

(كاتز ١٩٩٩ : ٧)

المنظمات الضخمة وجدت لتشد انتباهنا. وهى تضع مخططات ماكرة. إنها تنهشنا بقضمات تستغرق الواحدة منها عشر ثوان. ووعينا هو زادها. وهى تعيش عليه. فكر بالوعى باعتباره إقليما انفتح لتوه أمام الاستيطان والاستغلال. هذا أمر يشبه التسابق المحموم على الأراضى فى أوكلاهوما. لوّنه بالألوان. اجعل له موسيقى

مصاحبة. حوله إلي مسور – لكن حتى هذه الأمور تعجز عن أن توفى الرؤية حقها. من الواضح أن الوعى أكبر من أوكلاهوما، بما لا يقاس .

(بيللو ١٩٩٩١ ى)

مقدمة : تفصيل الخبرات الحقيقية

هذا الفصل معنى بالكشف عن بعض العمليات التى أصبحنا ندرك من خلالها مساحات وأزمنة صغيرة للغاية. هذه المساحات والأزمنة البالغة الصغر يصعب اعتبارها تافهة، لأن المؤسسات الرئيسية للحياة الحديثة تستقطع منها، وبشكل متزايد، مشروعات كبيرة للسيطرة. فبالتمكن من معارف تفصيلية متنوعة تستطيع هذه المؤسسات الانطلاق على مسارات للفعل، غالبا ما تكون نهاياتها غير معروفة حتى لهذه المؤسسات، وإن كانت نتائجها بدأت تتضح، بالفعل : " أجساد " من أنواع جديدة (تفهم كنماذج للترابط والقدرة الفعّالية التى لها قوى مميزة شديدة الاختلاف عما كان موجودا من قبل (غاتنز ولويد ١٩٩٩).

وإذن، فنحن نتكلم عن أنواع جديدة من " الطبيعة البشرية "، عن أجساد قادرة على أن تجسد مسبقا، وبشكل نشط، عبر التصرف بأزمنة ومساحات صغيرة للغاية. وهذه الطبائع الجديدة تثير اهتماما مكثفا، فى الوقت الراهن، لسببين. أحد السببين نشوء الاهتمام الأكاديمى بالمقتربات غير التمثيلية من مسألة الكائن البشرى والتى تعتبر أن الزمان – المكان لا يملك محايثة مقررة (وبالتالى فهى تتحدى الجبرية التعيسة التى يفترض أنها لا تعرف مسبقا، وهى جبرية يمكن أن تختفى بمجرد امتلاكنا للمعرفة " ديليوز ١٩٩٠ : ٤٠) وتركز هذه المقتربات بدرجة أوسع على " الآن " وبالتالى فهى تقصد إلى رسم إحداثيات مساحات زمنية كان الاعتقاد السائد، حتى الآن، أنهــا غير قابلة للتحديد (ثريفت ١٩٩٦، ٢٠٠٠، ٢٠٠٢ أ، ٢٠٠٢ ؛ ماى وثريفت ٢٠٠١).

والسبب الثانى: هو تجدد الاهتمام بالطبيعى، على نطاق أشمل. وكثير من الأعمال الحديثة حول الطبيعة يتمثل فى محاولات إنتاج فهم ارتجاعى لما هو طبيعى، فهم فيه أوجه شبه بالاتجاه غير التمثيلى من حيث أنه يعتمد إعادة صياغة أدائية للزمن باعتباره محبوكا ومفتوحا، فى آن معا (مثلا إيبرام ١٩٩٧ ؛ كيريدج وساميلز ١٩٩٨).

وبالحقيقة فهذه التعابير عن الاهتمام بطبائع بشرية جديدة وبالقوى المميزة التى تجعلها ممكنة لها أسباب ثقافية واضحة (وإن لم أكن واحدا من المنضوين تحت راية البنيوية الثقافية انضواء كاملا، وهذا ما يتعين أن أوضحه) وأحد الأسباب، ولا يسمح لى المجال هنا بالتعرض له. وهو نشوء مزاج علاجى يقوم على نمو للذات المنعتقة، وموقف تحريضى، وإشباع الحياة اليومية بالطابع السيكولوجى والتزام بالتواصل "الجيد" (كاميرون ٢٠٠٠ نولان ١٩٩٨). وقد أدى هذا المزاج، بدوره، إلى تكوين سلسلة من المعارف العلاجية تعتبر الطبيعة ضمن مقدراتها الخاصة. أما السبب الآخر، الذى سأتناوله الآن، فهو التأكيد، بدرجة أكبر، على جدوى التفاعل الذى يحدث فى فترات زمنية قصيرة للغاية، يمكن أن تسمح لنا بأن نتوقع أن تتجسد طبيعتنا، وحياتنا عموما، فى شكل أكثر تركيزا، مثلا، كومضات تجارب قيمّة فى ذاتها.

وفى محاولة للعثور على وسيلة لفهم مصدر هذه النقلة الثقافية، فسوف أعالج فكرة ذات أهمية خاصة وهى "الحياة العارية" (zoé لفظ يونانى محرف معناه الأصلى حقبة زمنية طويلة – المترجم). وهذا التعبير الموجز – الحياة العارية – يملك نسبا عريقا ومركبا. فقد كان أرسطو أول من استخدمه كجزء مما يمكن أن يسمى مقتربا من الحياة بـ " ضمير الغائب" عنده (لوسون تا نكارد ١٩٨٦). وتمثل الحياة العارية فى أعمال أرسطو، نوعا من التجربة الأولية " العذوبة الطبيعية البسيطة، حقيقة العيش البسيطة " ذاتها، التى تقع خارج مملكة السياسة، لأنها خارج أنشطة المدينة ولكونها ضد المنهج، ضد الطريقة المعتمدة للحياة التى تتميز بها جماعة ما – كل القوانين والعادات والمواثيق التى تجمع البشر وتفرقهم[١]. ورغم ذلك، وكما أوضح فوكو

(١٩٩٨ : ١٨٨) فمن المفارقات أن هذه الحياة الطبيعية البسيطة، هى التى أصبحت الهدف الرئيسى للسياسات الحيوية الحديثة. لقد أصبحت الحياة البسيطة مثقلة بطابع السياسة. " فعبر آلاف السنين ظل الإنسان كما اعتبره أرسطو" حيوانا حيا، لديه قدرة إضافية على الوجود العلمى، والإنسان العصرى حيوان تضع سياساته وجوده ككائن حى موضع التساؤل. ومن الممكن حقا الدفع بأن الحياة الطبيعية البسيطة" هى أكثر المجالات السياسية نشاطا. ومعظم الأعمال التى تشتغل على الطبيعة تتشوق إلى التحرر من هذا التسييس، وإن حاولت، هى الأخرى، محاولات نشيطة لصياغة سياسات تخصها فى هذا المجال، تقوم على كلمات سحرية مثل الخبرة والحواس والتجسد.

ولكن ما هى الحقيقة البسيطة للعيش ذاتها ؟ بالنسبة لمن يمكن أن يكون الداعية الرئيسى للحياة العارية، جيورجيو أغامبن فإنها تعنى، بظنى، أمورا عديدة. وبالاعتماد على ماضى أغامبن باعتباره المحرر الإيطالى لأعمال بنجامين الكاملة، فالحياة العارية، بداية، هى شىء مماثل للخبرة " الحقيقية النقية"[٢] ويدرك أغامبن الإشكالات والتناقضات الجوهرية فى مصطلح كذا، إدراكا جيدا (أنظر أغامبن ١٩٩٣ : ٣١ ـ ٤٣) لكن من الواضح أنه يعتقد بوجود نوع من الطفولة الخرساء للخبرة، شىء سابق لكل من الذاتية وللحقيقة السيكولوجية المزعومة (المرجع السابق : ٣٧). فالكائن الإنسانى دائم التجاوز اللإنسانى والسبق عليه[٣]. وإذن فالحياة العارية. كملكة للممكنات هى بالنسبة لأغامبن، كما أظن، متعلقة أيضا بما هو " يومى " باعتباره "مكانا" مشاعا، وباعتباره زائدا عن الحاجة. تنشأ الحياة العارية عن " كبح مكانى ـ زمانى ردئ : حيث لا يتحقق الفارق الفعال للإمكانية التحويلية فى المسافة الظاهرة بين المغادرة والدمار، ولكن من خلال الارتحال على امتداد منحنى من نقاط تدافق، لا يمكن الفصل بينها، كمسار أو خط دائم التنوع مع ذاته" (سيغويرث ٢٠٠٠ : ٢٣٠)، وبتعبير آخر، نوع من الوميض المتصل من الشعر والممارسة (أغامبن ١٩٩٠ أ) وأخيرا، فالحياة العارية -بظنى تعنى- بالنسبة لأغامبن التمجيد البنجامينى تمجيد "ما يبدو سريع الزوال، وانتقاليا، وغير بدنى، وغير عضوى من مظاهر الحياة اليومية"

التى تمنح وضعا مكافئا لـ " ما يفترض أنه عالم أصعب وأسرع فى ماديته وبدنيته" (سيغويرث ٢٠٠٠ : ٢٥٧)

وهكذا تصبح الحياة العارية إمكانية غير ممكنة بقوة إحداثيات الجسد الحى البسيط. وتصبح ماهية هذه الإحداثيات، ما هو غرضه للخطر فى المجتمع المعاصر. ولكن ما ذلك الذى يعد جسدا حيا بسيطا ؟ ما عنوانه؟ هذا هو الموضوع الذى أود معالجته فى الجزئين التاليين من هذا الفصل.

فى الجزء الأول من الفصل، سوف أدفع بأن " الجسد الحى البسيط" يجب أن يتماهى مع تلك المساحة الصغيرة من الزمن – ما يسمى غالبا التأخير لنصف ثانية – بين الفعل والوعى، والذى يتزايد الاهتمام به بسبب تزايد قدرتنا على الإمساك بالحركة. وقد ظلت هذه المساحة الزمنية الصغيرة، حتى وقت قريب، قارة مجهولة إلى حد بعيد " تتألف من إيقاعات ونبضات مكتومة وتقلصات تعبر الآلة البدنية (لتنتج تفريغ الشحنات العصبية وردود الفعل، وبإيجاز، تنتج التدوين الآلى للطبيعة ذاتها) " (داغونيه ١٩٩٢ أ : ١٣٢).

وبعد ذلك، فسوف أبين فى الجزء الثانى، كيف أن هذه الشريحة من الزمن، وقد صارت مرئية، أصبحت قابلة للاشتغال عليها. ومع الأمثلة المأخوذة من التطورات الجديدة فى النشاط التجارى الرأسمالى، فسوف أبين كيف انفتحت، بكل فرح، منطقة جديدة من السياسات الحيوية يتعين أن تطلق، فى الوقت ذاته، جدلا حول ما يمكن وما يتعين أن نعتبره سياسيا، و فى أحسن الأحوال، فإن وقفة نصف الثانية يجب أن تفرض علينا وقفة.

والمخاطر جمة. فكما يوضح أغامبن. فصلت ثقافة السياسة الحيوية عندنا بين الحياة العارية وبين المنهج، فى طرائق إشكالية إلى حد بعيد، لأنها لا تساعدنا كثيرا على فهم ما هية الحياة العارية، وإن كانت تقضى بما يعتبر سياسة لها.

" السياسة موجودة، لأن الإنسان هو الكائن الحى الذى يفصل، فى اللغة، بين ذاته وبين الحياة العارية، ويقيم تناقضا بينهما، ويبقى على علاقته بتلك الحياة العارية فى إقصاء استيعابى فى الوقت ذاته " (أغامبن ١٩٩٨ : ٨). وبوقوعها خارج ما يمكن النطق به، تضنى الحياة العارية، ومع ذلك، وكما يوضح فوكو وأغامبن، فإنها تصبح، أيضا، هدفا لكل سياسات الجسد الغادرة ـ المشمولة بالتأكيد عليها، ولكن من قبيل الإقصاء. وهكذا فإن" إمكانية التمييز بين جسدنا البيولوجى وجسدنا السياسى ـ بين ما هو أخرس وغير قابل للسريان، وما هو قابل للسريان وممكن قوله ـ تنتزع منا إلى الأبد" (أغامبن ١٩٩٨ : ١٨٨). وبالنسبة لأغامبن، فإن الخلاصة واضحة : إن قانونا يسعى إلى تحويل نفسه، كليا، إلى حياة، يواجه على نحو متزايد بحياة أميتت، وضربتها الغرغرينا، فى شكل قاعدة قانونية" (المرجع السابق: ١٨٧) يحقق القانون الانتصار ولكن بثمن رهيب.

الحياة العارية

وإذا كان لنا أن نصل أبدا إلى " اليوم الجميل" للحياة العارية فى شكل من الأشكال، إلى نوع من الإحساس بعذوبة الحياة، فإن أول شىء نحتاج أن نفعله عندئذ هو أن نفهم ما يمكن أن تكون عليه الحياة العارية. وما يبدو واضحا لى هو أن الحضارات الحديثة تجعل هذه المهمة أسهل ـ بتأمين وسائل إمبيريقية متنوعة للإحساس بالحياة العارية، هى وسائل جديدة تاريخيا، لأنها تسمح لنا بالإنتباه إلى مساحات زمنية أصغر كثيرا " الذى لا يبين، والمتلاشى، والوامض" (داغونييه ١٩٩٢ أ : ١٥) وسوف أشير، فقط، إلى أربع من هذه الثورات فى الإدراك. أولاً: هناك القدرة على إدراك المساحات الصغيرة فى الجسد. وقد تعاظم هذا الأمر كثيرا (أماتو ٢٠٠٠ ستافورد ١٩٩٦ / ١٩٩٨). ويمكن لنا الآن، من خلال نصوص العلم وأدواته، أن نفكر بالجسد كمجموعة من المايكرو – جغرافيا (المناطق والمدارات الصغيرة ـ المترجم) وعلى

سبيل المثال كشف المجهر، فى الماضى، عن ثخانة الخبرة وعن عمق المسطح "(ستافورد ١٩٩١ : ٢٠٢). واليوم، فإن الجسد تحت - المرئى يتم رصده بطرائق أخرى أيضا. وعلى سبيل المثال، فإن التصوير المقطعى الحديث المنفذ بالكمبيوتر تمكن بفضل التصوير بالرنين المغناطيسى، من رسم خرائط مشهد نضوج الخلية العصبية، وهو فى طور الظهور (كارتر ١٩٩٨ ؛ داماسيو ١٩٩٩؛ لودو ١٩٩٨)، ثانيا، تعاظمت القدرة على إدراك الحركات الجسدية الدقيقة التتابع البصرى، بدءا باستخدام داروين للفوتوغرافيا للإمساك بتعبيرات الوجه (داروين ١٨٧٢ / ١٩٩٨ ؛ برودجر ١٩٩٨). وصولا إلى أعمال إدوارد مويبريدج وإيتيان - جول مارى، فقد اخترعت مفاهيم جديدة لدقة العمليات البصرية، وهو ما خلق، بدوره، شروطا جديدة للرؤية (بروان ١٩٩٢ ؛ داغونييه ١٩٩٢ ب ؛ سنايدر ١٩٩٨) وقد أصبح هذا الخيال الميكانيكى عنصرا رئيسيا فى الحمل الزائد لعصر الميديا، حيث تستطيع الكاميرا أن تفرض سياساتها الخاصة بالوقت والمساحة (شابيرو ١٩٩٩)؛ وبوسعنا الآن أن نفكر بالمساحة باعتبارها أطرا زمنية مقطعة بدقة، يمكن الإسراع بها، أو إبطاؤها، أو حتى تجميدها للحظة[٤]. وهكذا تمكن مناقلة مصفوفة الطبيعة (داغونييه ١٩٩٢ أ ؛ ١٩٩٢ ب؛ غوبن يشت ١٩٩٨). ثالثا: ظهرت ممارسات جسدية عديدة تعتمد على مثل هذه المعرفة بالأزمنة والمسافات الصغيرة وتديرها - وعلى الأخص تلك المتصلة بفنون الأداء، بما فى ذلك " الأداء المخفف " فى التمثيل السينمائى، وكثير من الرقص المعاصر والتركيب التعارضى الملحّ لكثير من إيقاعات الموسيقى المعاصرة، وهلم جرًّا (ثريفت ٢٠٠٠ ب) وتسمح الأشكال الخاصة لتنويت الأداء، مثل صاغه رودلف لابان - المترجم) وغيره من نظم " تصميم الرقصات (هتشنسون عينست ١٩٨٩) بتسجيل الحركة الدقيقة وتحليلها، وإعادة تركيبها. وأخيرا، فقد تم تطوير سلسلة من المعالجات المتعلقة بالإيماءة والمنطوق المتناهى الدقة الصادرين عن الجسد، من الرصد الدقيق للتحولات فى تحليل المحادثة إلى خرائط " لغة الجسد" التى وجدت طريقها إلى العالم بعد أن تم تعلينها بشكل مناسب (مثلا، ماكنيل ١٩٩٥)[٥].

وبتعبير آخر، فما يمكننا أن نراه هو ما كان غير مرئى أو غير مدرك، فيما مضى، بعد أن تم تكريسه كشىء قابل للإدراك عبر بنية جديدة للانتباه يقل اهتمامها، بشكل متصاعد، بتلك الحركات التى تتضمن خواص مثل التوقع والارتجال والبديهة - كل تلك الأشياء التى تدفع السلوك الفنى معتمدة على المهارات الجسدية بالغة الدقة. وفى الحقيقة، ففى أيامنا هذه تبدو دقيقة واحدة من الحياة الاجتماعية أشبه بارتباط شديد الوطأة، حتى أنه يسبب الصداع، ليس فقط لمن يقرأ وصفه التفصيلى، بل وأيضا لمن يقع عليهم عبء تنفيذه، فى المقام الأول (لكن) هذه ليست الحياة. إنها المهارة الفنية التى تجعل حساسية التفاعل الرائعة هذه قابلة للتنفيذ والفضيلة المنقذة للفن هى البراغماتية، وتكمن فى الخفة التى تسبغ على الفعل رشاقته (كاتز ١٩٩٩ : ٣٤٤)

وبمعنى ما، فقد أصبحت الصلة بين العلم والفن وثيقة بدرجة أكبر، بعد أن أعيد تزويد العلاقة بين العلم وبين الفن، الحقيقى والمجازى، بملكات التخيل الجديدة التى أنتجتها التطورات السابقة، على ما بها غرابة وسحر (أنظر إيدى ٢٠٠٠ ؛ جونز وغاليسون ١٩٩٨). وبوسعنا أن نوجز ما قلناه فى أن بنية الانتباه لدينا تنطوى على احتواء لمساحات، وأزمنة أصغر مما سبق، مساحات وأزمنة تنشأ عن فرضية عامة مؤداها أن الإدراك لم يعد ممكنا التفكير فيه على أساس الفورية والمضارعة والترقيم" (كرارى ١٩٩٩ : ٤)[٦]. لقد امتد الادراك وتكثف، فى آن معا.

واتساع وتركز بنية الانتباه الجديدة هذه تسمح، بدورها، بأن نزيد تباطوءنا، ونقلل سرعتنا، عبر البنية الامبيريقية للسرعة، وهو ما يمنحنا قدرا أكبر من فهم " الحياة العارية". بوسعنا الآن أن نرى قطرا غير مكتشف وهو يتضح للعيان، قطر" التعويق لنصف ثانية". وقد جاء اكتشاف هذه البرهة من الترقب الجسدى نتيجة للاشتغال على سرعة الدافع العصبى. وقد أسفرت صعوبة قياس هذا الدافع، خاصة الوقت الذى يستغرقه الحافز لينتقل إلى المخ ثم يعود -عن تخلق عالم جديد- بعد فترة. وكان قياس الاختلافات الزمنية التى انطوت عليها هذه العملية من المساهمات الرئيسية الباكرة

لرائد علم النفس هيرمان فون هيلمهولتز (كاهان ١٩٩٣ : أوليسكو وهولمر ١٩٩٣) ورغم الاعتقاد الذى كان سائدا فى الماضى باستحالة قياس سرعة انتقال الحافز، فإن عُدته التجريبية أظهرت أن هذه السرعة متناهية الدقة وقابلة للقياس، فى آن معا. وقد صعق قسم كبير من العالم الأكاديمى منتصف القرن التاسع عشر بتأثير هذا الاكتشاف (فانبهر به، مثلا، اليكساندرفون همبولدت) لأسباب ليس أقلها أهمية السرعة البطيئة نسبيا لحركة الانتقال هذه. ولم يكن الإدراك فوريا : لقد حدثت فى الزمن. وبالإشارة إلى غياب ما، تحقق حضور ما (لاتور ١٩٩٨). وواصل أحد المساعدين السابقين لفون هيملهولتز وهو فيلهلم فونت[٧] عملية الاكتشاف. وقد ميز فونت فى أعماله المتأخرة بين ما أسماه الإدراك والإدراك الترابطى (برينغمان و توينى ١٩٨٠؛ رايهر ٢٠٠١). والإدراك هو المصطلح الذى خص به فونت الاستجابات السابقة على الإدراك والتى تتكون بشكل مبكر (على مستوى اللحظة - المترجم) إزاء العالم، الاستجابات التى تسمح لنا بأن نضرب كرة التنس أو نقود سيارة. ثم يأتى بعد الإدراك، الوعى الأكثر تدبرا والأكثر اكتمالا للإدراك الترابطى. لقد ازدهر البحث فى الإدراك، ونتج عن ذلك المباشرة باستكشاف بنية الجسد بقدر أكبر من التفصيل، مع استخدام الثقافات الجديدة للحركة فى معظم الأحوال. وعلى سبيل المثال، فقد تم التدليل على أن المخ يتوقع خواص مثل الحركة واللون، ويتفاعل معها قبل وقوع الحدث الفعلى (تأثير الفاى الشهير). (اكتشف العالم التشيكى ماكس فيرتايمر فى ١٩١٢ ظاهرة "الفاى" وهى خداع البصر الذى يحدث عندما تبدو الأشياء الساكنة وكأنها تتحرك، عندما يؤدى عرضها فى تتابع سريع إلى تجاوزها لقدرتنا على إدراكها كأشياء منفصلة - المترجم). وبتعبير آخر، فإن الوعى يحتاج وقتا لكى ينشىء بنيته ؛ ونحن "نتأخر من حيث الوعى" (داماسيو ١٩٩٩ : ١٢٧). وفى ستينيات القرن الفائت، صاغ ليبت هذه الرؤية، مستخدما تقنيات التسجيل الجديدة التى تشتغل على الجسد. وقد أثبت بشكل قاطع أن الفعل يبدأ قبل أن نقرر أداءه : ويبلغ متوسط قدرتنا الجهوزية "حوالى ٠,٨ من الثانية، رغم أنه تم تسجيل حالات بلغت ١,٥ ثانية. وبتعبير آخر، فإن

" الوعي يحتاج وقتا طويلا نسبيا لينهض، وكل خبرة تقول إنه فوري، لابد وأن تكون وهما ارتجاعيا" (ماك كرون ١٩٩٩ : ١٣١). أو، بالآحرى، تنبؤا. وهكذا...

فكثير من حياتنا العقلية نعيشه في عالم البين بين، حيث الدوافع غير الواعية بقدر كاف، والأفكار الغامضة، والحركات اللاإرادية والأفعال المرتدة. والمثال المعياري لعملية عقلية ذكرية، ولا إرادية إلى حد كبير، هي قيادة سيارة... فآلية اتخاذ القرارات الخطيرة والأفعال المدربة ليست الاستثناء هنا، بل هي القاعدة. ويبدو أن أمخاخنا مصممة بما يساعد على معالجة أكبر قدر ممكن من الأمور على مستوى من الإدراك دون الوعي، تاركة للوعي البؤرى معالجة مهام صعبة أو جديدة، على نحو خاص. (ماك كرون ١٩٩٩ : ٣٥)

ولا يعني شيء مما ذكرناه، أن الوعي المدرك لاعب ثانوي. وعلى الأحرى، فبوسعنا أن نقول إن الوعي المسبق يبدو أكثر قيمة، وفي الوقت ذاته، فإن الوعي المدرك يصبح وسيلة لتركيز وضبط الفعل. وبتعبير آخر، فما تم التوصل إليه، هو أن الجسد لديه طرائق عدة للتعامل مع الزمن، وكل واحدة منها تعمل عبر بنى توقع الشيء الذى يتعين معرفته وهو -في الغالب الأعم- حركة الجسد " التي" تترك جانبا من اللحظة في حالة من الزهو" (ماك كرون ١٩٩٩ : ١٥٨).

وهكذا، فما يمكن لنا أن نراه هو أن مساحة التجسد تتسع بفعل لحظة عابرة، وإن كانت فائقة الأهمية بحدود الانتباه النابع من وعي مسبق دائم الحركة (لاو وشافر ١٩٩٩)، بتردد المساحة والزمن(٨). وتتصل هذه المساحة الصغيرة من الزمن اتصالا واضحا بالقدر ذاته، بماهية وكيفية وجودنا. لكن هناك ما يجب قوله أكثر من هذا.

أولاً: فهذه المساحة اللحظية المراوغة مشتبكة بظرفها، تمام الاشتباك، وخاصة بالعالم المحسوس. إذ أنه يكاد يكون مستحيلا تخيل لحظة من دون سياق. فهناك، دائما، شيء فيما حدث للتو ينبئنا بما يحتمل أن يحدث - أو لا يحدث - بعد

ذلك، وحتى عندما نجلس فى البيوت، مسترخين فى مقاعد وثيرة دون أن يبدو علينا أننا نفكر فى شىء أو نفعل شيئا محددا، فإننا نكون، رغم ذلك، غارقين بعمق فى مجموعة من التوقعات" (مال كرون ١٩٩٩ : ١٤٨) ويتم توجيهنا، عبر العالم الملموس، إلى ما يحيط بنا، وينشأ عن مركب الجسد - الشىء إحساس مدرّج بعناية باحتمالات أى موقف.

ثانيا: فهذه المساحة المراوغة مسيسة إلى درجة فائقة. فأعمال بورديو وغيره التى أصبحت معروفة للكافة، التى اشتغلت على الهكسيس الجسدى (الحالة الجسدية كما شكلتها الثقافة، خاصة من زاوية طبقية - المترجم) والتى استفادت من كتابات هيديغر وفتغنشتاين وميرلو - بونتى، تكشف عن الطرائق التى تنشأ بها بنية المتوقع من العالم (الخلفية) - التى هى جزء كبير من العالم - بفعل ممارسات الجسد التى لها أصول مركبة، وغالبا ما تكون مسيسة، بشكل سافر. ويمكن أن تكون لأصغر إيماءة أو تعبير بالوجه أكبر بوصلة سياسية (إيكمان ١٩٩٢). وأضافت الأعمال الأحدث إلى هذا الفهم عندما أكدت على درجة اعتماد هذه الممارسات الجسدية على العاطفة التى هى عنصر مهم من عناصر ترقب الجسد للعالم ؛ فالعواطف جزء حيوى من توقع الجسد للحظة. وهكذا يكون بوسعنا، الآن أن نفهم العواطف كنوع من التفكير (داماسيو ١٩٩٩ ؛ لودو ١٩٩٨) لكن انعكاس العواطف بدنى أكثر مما هو نوع من التدبر المنطقى. فنحن" نعود بحواسنا إلى حيث نمسك بالأسس الجسدية الضمنية لذواتنا" (كاتز ١٩٩٩ : ٧). فالعواطف تصوغ اللحظة - الحركة، على وجه التحديد.

وهكذا فلدينا، الآن، مساحة زمنية تتزايد إمكانية الإحساس بها، المساحة الزمنية التى تشكل اللحظة والتى أعدها مكافئة للحياة العارية. وبالطبع، فبمجرد أن تنفك طلاسم لحظة كهذه، يصبح ممكنا الاشتغال عليها وقطف ثمارها.

وكما يوضح فوكو وأغامبن، فإن السياسات الحيوية تحتل مركز أشكال السلطة فى الغرب ؛ فالسلطة تمارس عبر إنتاج الأجساد وتنظيمها. ومع بروز مجال بيولوجى

جديد للعيان، وتحقق إمكانية العمل عليه، فما يمكن لنا أن نراه هو إمكانية تحقق كيانات ومؤسسات جديدة. وبتعبير آخر، فهذا المجال، الذى تسيس بشكل ضمنى، يصبح مسيسا بشكل سافر عبر ممارسات موجهة إليه بالتحديد، بفضل حركيات الأوضاع الجسدية المختلفة التى هى جزء من قدراته المتعددة على التوقع. وهذا تسييس ينشأ عن الجهود الهائلة التى تبذل، حاليا، من قبل مؤسسات عديدة عبر تنوزيعة من الساحات المختلفة والمتقاطعة لإبراز خلفية الحياة العارية - لجعلها مفهومة وبالتالى قابلة لترقب ولزيادة التعويل عليها.

والمشروع الرأسمالى هو الأقوى، وبشكل ما هو الأكثر فطنة، بين هذه الاهتمامات وهذه الساحات. ولهذا فسوف أنتقل فى الجزء الثانى من هذا الفصل، إلى مسح أشكال الاقتحام المتزايدة الجرأة من جانب القطاع التجارى لمجال الحياة العارية.

المشروع التجارى للحياة العارية

كيف يتأتى للمشروع التجارى أن يؤسس حضورا مباشرا فى مجال الحياة العارية ؟ لقد نجح فى ذلك عبر حشده لسلسلة من المعارف العملية والنظرية التى تشتغل على بُنى توقع الحياة العارية. وتتميز هذه المعارف بأربع خواص. أولاها: أنها تشتغل على التسجيل التمثيلى أكثر مما تشتغل على التسجيل المنطقى. فاهتمامها الأساسى ينصب على كيف، وليس على لماذا.

أما الخاصية الثانية فهى أنها، كلها، تستخدم المساحة، استخداما نشيطا، لتحدث تأثيراتها. والثالثة هى أنها معنية، بالأساس، بتأمين أزمنة جديدة يمكن فيها أن تبنى أشياء جديدة ويُقتنى بها. ورابعا، فهى مشتبكة، كلها وبطرائق متباينة، فى " اللحظة الحالة " التى ركبها ووسعها بنجامين، سينمائيا. وبالتدريج، فإن معارف كهذه، قد تضخمت بأرشيف متنام،تأسس على عدد من المصادر العملية و - بشكل متزايد - النظرية، التى تؤكد جميعها على المعرفة باعتبارها فعلا (بفيفر وساتون ٢٠٠٠).

وتكتسب أربعة مصادر عملية أهمية خاصة. أول هذه المصادر هى السياحة. فمنذ ستينيات القرن العشرين ظهر نوع جديد من السياحة التى تقوم على أساس خلق موضوعات theming للمساحات لخلق التوقعات وإدارتها ولشد الانتباه. وهكذا نشأت مجموعة معارف ـ تم تحصيلها من خبرات من نوع المتاحف المتنقلة، الحدائق ذات الموضوع الواحد، وأنواع معينة من تجارة التجزئة ذات الموضوع الواحد ـ حول كيفية إنتاج مساحات تشد الحواس. وفى الماضى القريب تم تضخيم العنصر الحركى ـ الجمالى فى السياحة، بالاعتماد على توليد خبرات الذروة التى تغذى بعناية، وعلى هندسة لحظات طرفية تشد انتباه الجسد، كما هو الحال فى مختلف أشكال المغامرة ما بعد الكولونيالية، من التحليق ببالونات الهواء الساخن إلى محاكاة المعارك ومن التدلى من الحوامات إلى التزلج فوق المياه المزبدة. ثم تأتى لمصدر ثان : الرياضة والتدريب (بريلزفورد ١٩٩١ ؛ شابيرو ١٩٩٩). وليست الرياضة، والتدريب مجرد عنصر رئيسى فى عائدات الاقتصادات الحديثة لكنها، أيضا مؤثر رئيسى فى التشكيل العصرى للجسد، كنتيجة لمعالجات جزئية دقيقة للمساحات والأزمنة الجسدية الخاضعة للتخفيض، وهو ما يشمل عددا من المعارف المدقّقة والطلب، الذى يتباطأ / يتسارع، على التأطيرات الإعلامية للمساحات وأزمنة الرياضة والتى تنصاع لها رياضات كثيرة، هذه الأيام، أو تقوم عليها. وقد كان المصدر الثالث هو التعامل الاتصالى مع الزبائن. وهناك تزايد فى نحت أصغر مساحة زمنية. وعلى سبيل المثال، يجرى أداء مقاطع حوارية قصيرة، على نحو متزايد، فى مواقع متنوعة من قبيل المطاعم والمحال التجارية ومراكز الاتصال (كاميون ٢٠٠٠). وأكثر من ذلك، فمن الواضح أن الهدف هو تجاوز هذا كله. وبتعليم الموظفين أساليب التفاعل، فإن الهدف هو خلق انطباعات تسبق الحدث : " فالمحاور ذو الأسلوب يستخدم اللغة لا ليفعل (يفاوض، يحاول، يحل مشاكل) بقدر ما يستخدمها ليكون أو ليبدو وكأنه (حميم ودود، متحمس، مطيب للخاطر). فالتعبيرية تفوق الاستعمالية، من حيث القيمة " (كاميرون ٢٠٠٠: ٨٧). والأداء مصدر آخر. فمنذ ستينيات القرن الفائت خرجت المعرفة الواسعة بالأداء، التى أنتجتها فنون

الأداء، من المسرح لتملأ كل الساحات، من عروض الشركات إلى الشوارع. ففنون الأداء يجرى تعميمها على نحو سريع (أبيركومبى ولونغهيرست ١٩٩٨) وهذه المصادر الأربعة للمعرفة بالحركة الجزئية انعكست على مصدرين نظريين إضافيين للمعرفة من هذا النوع وتمت ترقيتها وتنميتها والعدة تقديمها بفضل هذين المصدرين. وأول المصدرين هو، بالطبع الإعلام الجماهيرى الذى كان الوسيلة الرئيسية لإظهار الحياة العارية. فاللقطة البطيئة، والإطار الثابت وكل " نقلة زمنية" ممكنة أخرى (كيوبت ١٩٩١)، أصبحت وسائل لإعادة بناء اللحظة، وأصبحت، على نحو متزايد، معايير حسية ينقاد لها الجمهور العام. وعلى سبيل المثال، فإن وكالات الإعلان (التى غالبا ما كانت تركز على ما دون المدرك) ومؤسسات إعلامية أخرى تسعى إلى نقل المزيد من الحياة العارية إلى الشاشة، مدعية القدرة على إنتاج" التقنية العالية / اللمسة الراقية " من خلال معرفتها بإمكانات الشاشة. ثم هناك كل مؤسسات تجارة المعرفة -- المكاتب الاستشارية فى مجال الإدارة، المعاهد التجارية، شركات أبحاث السوق، وهلم جرا - والتى عكست هذا الكم من المعرفة بالحياة العارية ورقّته وركّبته، بأساليب ليس أقلها استعارة الممارسات من مناهج أكاديمية مثل علم النفس.

وسوف أناقش، فيما يلى، ثلاثة من أشكال اقتحام المشروع التجارى لعالم الحياة العارية، وهى الأشكال الجديدة تماما من التعليم السلعى والإدارى الموجه نحو زيادة الإبداع، كأمثلة على المحاولات النشطة التى يبذلها المشروع التجارى لينتج، من خلال حشد سلسلة من المعرف بالمساحات والأزمنة المتناهية الصغر، ما يسميه دافنبورت وبيك (٢٠٠١)، وبما يتطابق تماما مع المناقشة السابقة، " اقتصاد الانتباه". فعلى أساس أن العالم يحفل بما يشتت الانتباه (أو كما قالا، ناقلين عن وليم جيمس، "الفوضى المزدهرة والطنانة") فإن مشروع اقتصاد الانتباه يقوم على النضال من أجل كل ذرة من المساحة ومن الزمن بإنتاج سلوكيات جديدة تشتبك، آليا، مع كل ما يعزز ضرورات تجارية معينة، فى العالم. وهكذا يصبح المشروع التجارى نوعا من الطبيعة المكتسبة.

١ - العلامة التجارية

العلامة التجارية عنصر مهم من عناصر المشروع التجارى الحديث، لكن حتى وقت قريب، ومع القيمة المتزايدة التى تكتسبها الأصول غير المادية، فلم تكن كيفية عمل العلامات التجارية وسبب فاعليتها مفهوما إلا بقدر ضئيل. وبمعنى ما، فإن هذا الافتقار إلى الفهم غريب إلى حد ما. ذلك أن العلامات التجارية لها تاريخ طويل باعتبار أنها كانت تتخذ شكل الشارات الصغيرة وغيرها من الشعارات. وقد كانت العلامات التجارية، بالطبع، من الأسس التى قامت عليها الأساليب الشمولية لحياة الاجتماعية، بشكل خاص، أى أنها كانت " دليلا ظاهرا على أن (الناس)، برغم المظاهر التى تشير إلى عكس ذلك، كانوا دائما، وبالفعل، متماثلين بشكل أساسى وحصرى " (جيلروى ٢٠٠٠:١٦١). " وبوضعها على الجسد أو قريبا منه، فقد كانت " تلك التداعيات الأيقونية اللحظية تعبر بما يتجاوز الانصياع للتحول الثورى للحياة الاجتماعية. كانت تزداد قوة عندما كانت تخلو من الألفاظ... وكان بوسعها المضى بالأوامر العسكرية، والعادات، والتنظيمات إلى ما يتجاوز القلة المرتدية للزى الموحد " (المرجع السابق) وكما يقول جيلروى فيبدو أن قسما من قوة ومضات الانتماء الصغيرة هذا، كان ينبع من قدرة الجمهور على استيعاب هذه الإشارات، نتيجة لثقافات مثل السينما.

ومن المؤكد أن مهارات كهذه هى عنصر رئيسى من عناصر القوة الراهنة للعلامات التجارية، ذلك أنه أصبح أمرا متزايد الوضوح، أن العلامات التجارية تعمل بتأسيس عناوين بصرية فى الحياة العارية، وخطوط وخطوات ووقفات ومجلدات متحركة، تشد الانتباه إلى وقت المشاهدة ومشاهدة مواقف تنبع من خطة الوقت. ويشمل تأسيس عناوين حدية كهذه على ثلاث خطوات. أولاها، أن العلامات التجارية لا بد وأن تتبع أجساد حامليها فى الوقت والمسافة، بتقصى إحداثيات الجسد البشرى فى الحركة. فالعلامات التجارية تحدد الموقع، حرفيا. والثانية: أنها لابد وأن تؤسس توقيتا خاصا للمساحة، المساحة الارتجاعية للإطار، بنية انتباه فيلم وقد اتجهت إلى

فضاء الجسد: " وقت العلامة التجارية لا تحدده ساعة ولا تحتويه سردية ؛ إنه مجرد متتالية. فالوقت يتخلق فى تكرار الصوت، فى الدورة الكهربية للفيديو " (لورى ١٩٩٩ : ٦). وثالثا: فيجب أن تلعب العلامات التجارية دور " صور الثرثرة، الرموز التى تحافظ على استمرار الحديث أو الحوار، وإن كان ما تحتويه من معنى قليل أو منعدم، مثل " كيف حالك ؟ وفى الميديا الخطية مثل المجلات الفكاهية، فإن ثرثرة التواصل تحيل إلى اللوحات وأدوات التأطير مثل الخطوات والبالونات والقواعد والهوامش وإلى الموتيفات مثل الخطوط والأسهم الخاصة " (المرجع السابق : ٢٢-٢٣). وبتعبير آخر، فهى مجرد أدوات تشغيل. وهكذا يمكن لنا أن نرى أن العلامات التجارية هى أدوات لتحديد الطريق فى عصر معلوماتى ويمكنها، بسبب طبيعتها الشحيحة، أن تكون فاعلة فى سياقات كثيرة مختلفة مثل علاقات تحديد المكان، وكعلامات للحد الأدنى من الارتباط والحد الأقصى من التواصل وهى علامات قادرة على البقاء بفضل هشاشتها، على وجه التحديد. إنها علامات تُفهم بوصفها استجابة فورية، كما فى فكرة فونت عن الإدارك التى سبقت مناقشتها.

وإذن، فالعلامات تشكل نوعا جديدا خالصا من الملكية - ذا قيمة لا يزال من الصعب تقديرها - تيسر لها الوجود بسبب آلية الإدراك، فقط. لكن هناك وسائل أخرى وجدها المشروع التجارى وتمكن بها من الإمساك بالحياة العارية. وهذه الوسائل تخاطب الحياة العارية، بقدر أكبر من المباشرة، بإنتاج إثنية جاذبة ومهيمنة للحواس بوسعها أن تنعش - " أن توقظ " - الجسد. وهذا النوع من التأثير هو ما سأحول اهتمامى إليه، فيما يلى.

٢ - اقتصاد التجربة

زعم معلقون مثل باين وجيلمور (١٩٩٩) فى السنوات الأخيرة بأن نوعا جديدا من الإنتاج بدأ ينشأ - وهو ما يسمونه اقتصاد التجربة وهو الاقتصاد القادر عبر تأسيس

خبرات موضوعية (الخيط الفاصل إما أنه بالغ الرهافة أو غير موجود) على أن ينتج قيمة مضافة. وغنى عن القول (بالمعنى الحرفى، بشكل ما) إن قدرا كبيرا من قوة اقتصاد التجربة هذا ينشأ فى مجال الحياة العارية ويتوجه إليه. وسوف أكتفى بذكر أربع من الخبرات الموضوعية المختلفة أصبحت، الآن، ممكنة.

أولاها: هى تلك المدركات التى تنشأ عن تأليل automation الإدراك وتشتبك معه، بشكل مباشر، بتأكيد جماليات الحركة. وما يأسر الخيال هو السرعة التى تترسخ بها المعرفة بالحركة فى صناعات متباينة مثل صناعة الأفلام والرسوم المتحركة والمؤثرات الخاصة ؛ وفى ألعاب الكمبيوتر وألعاب الواقع الافتراضى ؛ فى عروض الاستاد بكل ما فيها من موسيقى وأضواء ؛ فى الأشكال الجديدة من الرياضات المتطرفة ؛ وفى نزهات بالحدائق ذات الموضع الواحد. وهذه المعرفة، على وجه الخصوص، يجرى نقلها، بشكل متزايد، عبر مدركات تستند إلى متتاليات حركية معينة تجذب الحس الغريزى كما تجذب حواس التقبل الذاتى وحواس اللمسة المرهفة لكى تنتج أثرا / تأثيرا نقيا.

أما التجربة الموضوعية الثانية فتتمثل فى النمو السلعى الذى يؤمن تغذية مرتدة سريعة للحواس والذى يشتبك معا بطرائق جذابة. وربط السلع بالحواس لا يزال فى بداياته، لكنه صناعة واعدة :

ولكى يتحقق ذلك، لا بد من إدراك أى الحواس هى الأكثر تأثيرا على الزبائن، والتركيز على تلك الحواس والمشاعر التى تمور بها، ولا بد من أن تعيد الشركة تصميم السلعة لجعلها أكثر جاذبية، فصناع السيارات، على سبيل المثال، ينفقون ملايين الدولارات، الآن، على كل طراز ليضمنوا أن يكون لأبواب السيارة صوت معين عند إغلاقها. ويعزز الناشرون أغلفة الكتب والمجلات وصفحاتها الداخلية بعدد من الابتكارات الملموسة (الحروف البارزة، الخربشات، الصفحات الخشنة أو البالغة النعومة) وبالأمور المثيرة (الأغلفة الشفافة، الحروف الغريبة، الصور الواضحة، الرسوم ثلاثية الأبعاد). بل إن علامات العرض لم تعد ملونة ؛ وسانفورد تعطرها أيضا (بعرق السوس للأسود، وبالكرز للأحمر، وما إلى ذلك) (باين وجيلمور ١٩٩٩ :١٨)

ثم إن الخبرة الموضوعية الثالثة هى التصميم الواضح للخبرات المعلبة التى تخلق التوقع وتديره. ويمكن أن يراوح هذا التعليب كامل المسافة من تزايد تعهيد حفلات الأطفال من البيت إلى الشركات، وإلى أكثر البيئات الافتراضية دقة، وهى، تقريبا إيثولوجيات (ethologies الايثولوجيا هى دراسة سلوك الكائنات الحية - المترجم) منكفئة على ذاتها :

الشركات التى تود عرض إمكانات مذهلة يتعين عليها أن... تقرر موضوع التجربة، وكذلك الانطباعات التى ستنقل الموضوع للضيوف، وفى أحيان كثيرة يضع عارضو التجربة قائمة بالانطباعات التى يرغبون فى أن يختزنها الضيوف ثم يفكرون، بشكل خلاق فى مختلف الموضوعات والحبكات القصصية التى سوف تؤلف بين الانطباعات فى السردية المتماسكة. وبعد ذلك يغربلون الانطباعات إلى عدد يمكن التصدف به، متبقين، فقط وبالتحديد، على تلك الانطباعات التى تعبر، حقا، عن الموضوع المختار. وبعد ذلك يركزون على الرموز الموحية، الحية والجامدة، التى يمكن أن ترتبط بكل انطباع، متبعين خطوط الإرشاد البسيطة التى تتلخص فى إبراز الإيجابى واستبعاد السلبى. وبعد هذا يتعين عليهم أن يرسموا بعناية خريطة التأثير المحتمل لكل رمز موح على الحواس الخمس - البصر والسمع والذوق واللمس والرائحة - مع مراعاة ألا يغرقوا الضيوف بمدخلات حسية أكثر مما يجب. وأخيرا يضيفون التذكارات إلى الخلطة الشاملة، لتمتد التجربة فى عقل الزبون عبر الزمن. وبالطبع، فإن تبنى هذه المبادىء يظل، ولو إلى حين، شكلا من أشكال الفن. لكن تلك الشركات التى تضع تصورات لكيفية تصميم خبرات ذات تأثير طاغ وجاذب، وباق - وغنى- ستكون الأسبق إلى الطريق المؤدى إلى نشوء اقتصاد التجربة (باين وجيلمور ١٩٩٩ : ٦١).

ثم نأتى إلى النوع الرابع من الخبرة الموضوعية. وهذا النوع الرابع من التجارب هو استخدام الرموز غير الواعية لإضفاء جو مناسب على بيئة البيع بالتجزئة من

شأنها أن تخلق مشتروات اندفاعية (وهو ما يسمونه، فى الأوساط المهنية، اسما ذا مغزى هو مشتريات " تفاعلية") ويمكن أن تتباين أنواع هذه الرموز الموحية. فقد تكون إضاءة أو رائحة أو صوتا (مركز ووكرالفنى ٢٠٠٠). خذ استخدام الموسيقى، مثلا. فعلى المستوى الأكثر عمومية، يمكن استخدام الموسيقى كطريقة لتعزيز " مواد بصرية" تحدد " علامات" المنتجات ومستهلكيها الضمنيين باستخدام ممسحات الأقدام المدون عليها " مرحبا" ولافتات عليها " ابتعد "، وهو ما يتوقف على الطريقة التى تستقبل بها (دى نورا وبيلتشر ٢٠٠٠ : ٩٣). وتؤطر الموسيقى المساحة المخصصة للتجزئة ولكن الموسيقى، بشكل أكثر تحديدا، يمكن استخدامها لتوليد ما هو مأمول من أمزجة متجاوبة. فالموسيقى تعمل كرمز موح بحالة ذهنية يمكن أن تحفز على الشراء. ولكن هذا لايمكن تفسيره على أساس ردود الفعل البسيطة. وبالأحرى فالموسيقى تعتمد على التقاليد (والتقاليد المتصوَّرة) لعرض ما يمكن أن يتصوره الفاعلون أطرا لفعل، ومن أجل الفعل. وليس ضروريا أن تُدرك هذه الأطر بشكل واع، بل يمكن، ببساطة أن " تُحس ". لكن المهم هو أن الموسيقى يستجيب له سامعوه .. " (المرجع السابق).

وتتوازى مع هذه الأنواع من السلع المعززة ومن تعزيزات السلع، التى تمتد إلى حيث تلامس الحياة العارية، محاولات المشروعات التجارية للوصول إلى الحياة العارية لتحويل المحتوى لتمويل المشروعات ذاتها، لتعيد تعريف العمل التجارى. وهذا هو الإقتحام النهائى.

٣ - تسيير النشاط التجارى

وأخيرا، فالحياة العارية تظهر فى محاولات تأمين مداخل جديدة لتسيير النشاط التجارى، مداخل تهدف إلى إنتاج أقصى درجة من الإبداع بغرض إنتاج تيار متدفق من الابتكارات، ولتأكيد خواص التوقع التى كانت مهملة فيما مضى، مثل البديهة والارتجال، وهى الخواص التى يمكن أن تكون الرد على ضغوط المنافسة المتصاعدة وضغوط الدورة التجارية المتزايدة السرعة ومواسم تنمية المنتجات.

ويمكننا أن نرى، بشكل خاص، كيف أن المشروع التجارى يستعير بعض عناصر الفنون الأدائية، باعتبار أنها ذلك المجال من مجالات الحياة الإنسانية الذى يتميز بالممارسات الإبداعية التى تلقى أعلى درجات التقدير والأكثر ارتباطا بالإبداع، وتعتمد هذه الثقافات بشكل خاص، على إنشاء مجموعات صغيرة محكمة التكوين بوسعها، من خلال " الأداء الجاد "(شراج ٢٠٠٠)عندئذ، أن تقدح زناد الإبداع، " أن تجعل الشرر يتطاير" (ليونارد وسواب ٢٠٠٠). ولهذا فمن الضرورى أن لا تتميز هذه المجموعات بإمكانات يمكن استخدامها فقط، بل يتعين أن تكون مثيرة للعوطف ومولدة للشعور بالإثارة والاندهاش، " أن تحفز على الابتكار ". وبتعبير آخر، فما يجرى إنتاجه هو تجربة " فن التجارة".

ولكى تتحقق هذه العملية التى تسفر عن دهشة معدة حسب الطلب، فإن الكادر الإدارى يجب أن يصبح مرئيا حتى يتسنى الاشتغال عليه. لكن هذا إلا يمكن أن يجبر على الحدوث بطريقة عمدية غير مناسبة، كما هو الحال، مثلا، فى مختلف أشكال التدريب التى يخضع لها العاملون. وبدلا من ذلك، فلابد أن يكتسب الأمر طابعا تشاركيا، باستخدام التفاعل من النوع ذى النهاية المفتوحة نسبيا :

إذا اعتقدنا أن العاملين فى الشركات يحققون الأهداف بالمشاركة الابتكارية فى ممارسات لا يمكن للعمليات المؤسسية أن تدركها، أبدًا، فهذا يعنى أننا سننزل بالأنشطة التوجيهية إلى الحد الأدنى، لأننا نشك فى أن الإفراط فيها محيط الميل إلى الابتكار الذى يجعل الممارسات فعالة. سيتعين علينا أن وصول المشاركين الموارد الضرورية لتعلم ما يحتاجون أن يتعلموه لكى يقدموا على الأفعال ويتخذوا القرارات التى توظف كامل طاقتهم المعرفية. (وينغر ١٩٩٩ : ١٠).

وإذا نجحت عملية تكوين الجماعات فما سوف يتم إنتاجه لن يكون إلا كيانا تنظيميا ملتزما بالابتكار والإبداع :

تستخدم المشروعات التجارية، حاليا، تنويعة كاملة من الثقافات المأخوذة من فنون الأداء، وكلها تهدف إلى حفز الإبداع بتبنى الجماعية. فقد بدأت الشركات تنتبه إلى

ميزات المقترب الأكثر إبداعا فى تكوين المجموعات - وهو مقترب أقل تهديدا وأكثر إمتاعا، بكثير. لا مجال لمزيد من الحبال أو لمزيد من الطين المتجمد (إشارة إلى التدريبات البدنية والأنشطة الخلوية المجددة لطاقات الموظفين الجسدية والنفسية ويعودهم على قواعد العمل ضمن وحدة أشبه بفريق رياضى - المترجم). والكل يمضى، إذن، إلى الفنون وهو ما يخلق مصدرا جديدا للإلهام عندما يتعلق الأمر بإظهار أفضل ما لدى موظفيك.

وتستخدم ماركس أندسبنسر، وسينسبريز، وآلايد دوميك الفرق المسرحية البريطانية، لتكتسب هذا المقترب الجديد للتدريب الإدارى. وقد نظمت فرقة أكسفورد المسرحية الكائنة فى واريك ورشة عمل لسينسبريز لتبين مقدار ما يمكن تحقيقه من تواصل بلغة الجسد وحدها. ونظمت تريد سيكريتس، وهى فرقة أخرى للمسرح الجوال، سلسلة من ورش العمل فى الاتصال فى مخازن سينسبريز رافقت جولتها فى مختلف أنحاء البلاد لتقديم الليلة الثانية عشرة. وقد اقترنت فرحة الموظفين بأداء عمل شكسبيرى، لأول مرة (وليس هذا بالأمر الهين فى حد ذاته) بحماسهم للألعاب والتدريبات.

أما " بودى أندسول " الكائنة فى غلوسترشير فتجعل العاملين لديها يرقصون معا فى تناغم - بأن تعلمهم إيقاعات السالسا بالأسلوب الكرنفالى الذى اشتهرت به ريودى جانيرو. وبالتدريج، يتحول موظفون ليس فى أجسادهم وتر واحد يتجاوب مع الموسيقى إلى حيوانات تنبض نبضا توقيعيا. وهذا يساعد على زيادة ثقتهم بأنفسهم ويعلمهم العمل معا.

وبين المقبلين على هذه الخدمات البنوك التجارية فى المدينة، إضافة إلى شركات مثل فايزر وفيرجين وآوار برايس. ويقول مستر براذتون "إنه أمر بالغ النفع للثقة بالنفس وللعمل الجماعى. الحواجز تتداعى، والناس يخلعون أحذيتهم وجواربهم ويبدأون بالرقص ويكتشفون أمورًا كثيرة جدا بعضهم عن بعض " (ماكى ١٩٩٩ : ٢٦)

وكثير من هذه الثقافات التى تستفيد من فنون الأداء هى بدورها محفزة للإبداع، بشكل واضح، ومن خلال اشتغالها على الحياة العارية. فهذه الثقافات تطرح سؤالا : ما ذلك الذى أعد العقل نفسه لإدراكه ؟ وفى أى صورة تظهر المصادفة أو المفاجأة ؟ (شراج ٢٠٠٠ : ١٢٥). ويبدو أن الإجابة هى : من خلال ألعاب محكمة الإعداد) من النوع الذى تجده فى أشكال الارتجال التمثيلى أو الراقص أو الموسيقى، والتى تشمل التوصل إلى " أسلوب أداء" جماعى معين حيث يتعلم المشاركون اكتشاف خواص مواقف التفاعل الشخصى ويتأملون أثناء الأداء استجاباتهم البديهية لهذه المواقف من (شون ١٩٩١).

لكن نظرية الإدارة تكتشف نفسها، حقا، مع الفنون... ففرقة ليفنغ آرتس، الكائنة فى لندن، تجعل المشاركين يؤدون ماابتكروه هم على المسرح، بمساعدة مؤدين وجهاز فنى مستعار من الأوبرا والمسرح والسيرك والسينما. وقد أعطيت جماعة من استشاريى الأعمال البريطانيين، كانت فى رحلة لـ " تقوية العلاقات الداخلية " فى لشبونة، أسبوعا لوضع أوبرا كاملة - تنويع منعش لألعاب تنمية روح الفريق المعتادة. كانت النتيجة مبهجة. قال أحد المشاركين " المرء ينسى معظم المؤتمرات خلال يومين. لكننا سنتذكر هذه الخلوة بتفاصيلها حتى نبلغ الخامسة والثمانين "

ويشير تيم ستوكى مدير البرامج آباز (اتحاد الرعاية التجارية للفنون) عن الزيادة المتصاعدة فى الطب على هذا المقترب التدريبى. ويقول" هذا مجال متنام. فبعد أن ظلوا سنوات طويلة يتعلمون كيف يفكرون على نحو منطقى ويركزون على ما بعد خلاصة القول، يجد الموظفون، الآن، من يشجعهم على التفكير الإبداعى غيرالتقليدى وهذه هى المنطقة التى يكون فيها الفنانون مثاليين"(ماكى :١٩٩٩ ٢٧).

وبتعبير آخر، فإن مهارات التوقع، مثل البديهة والارتجال يمكن الاشتغال عليها، من خلال العمل الجماعى، حتى يكون بوسعهم أن يتجاوبوا، بشكل سريع، مع الظروف المتغيرة. ومن الواضح تماما أن عملية التحفيز المتواصل هذه تعتمد على إظهار بعض

عمليات الحياة العارية - التوقع، الارتجال، الإيماء، رد الفعل -- بهدف التمكن من حشدها لتحقيق أفضل تأثير.

خلاصات

ما حاولت أن أبرهن عليه في هذه الورقة، هو أن الاستثمارات الاستثنائية التي توجه، في الوقت الراهن، لإظهار مجال الحياة العارية وللاشتغال عليه تهدف جميعها إلى تجريد الإدراك بالمفهوم الذي أرساه فونت. فأرض التعويق لنصف ثانية يجري إنشاؤها واستكشافها، في الوقت ذاته.

وتندرج هذه العملية، وبشكل وحشي، ضمن السياسات الحيوية. فمدركاتنا تكتسب الطابع الاستعمالي، على نحو متزايد. وفاصل النصف ثانية يصبح حلقة في سلسلة. والجانب المظلم في هذه العملية واضح، دون لبس. فالمجال المتاح لكي نلعب ونحلم فيه يتم تضييقه. والنضوج العقلي المبكر يكتسب مظهر الأمر العادي، على نحو متزايد. توقعاتنا يجري توزيعها.

ويمكننا أن نطرح هذه المعالجة لتقليص مجال التجربة بطريقة أخرى. فالنسبة لأغامبن (١٩٩٣) أدى إضفاء الطابع الكولونيالي على الحياة العارية إلى فقدان المقدس.

وبالتحديد، فإن القدرة على العيش الهانيء تجري ميكنتها من قبل الدولة أو منهج الاستهلاك الجماعي، وهكذافإن العيش الهانيء يصبح ظلا " بلا معنى " لحقيقته السالفة. وحتى في عصر يدعو فيه بعض المعلقين (مثلا، كوندى٢٠٠٠) إلى تأسيس عبادة الشركات، فهذا إغراق في التشاؤم. لا شك أن " العيش يتجاوز، دائما يتجاوز" (سايغوورث ٢٠٠٠ : ٢٥٧) ؟ ومازال هناك عدد من الطرائق التي يمكن بها التأكيد مجدداً على التعددية والافتراضية كطابعين أساسيين للحياة العارية ؛ وما تم تغيير

طبيعته يمكن إعادة تركيبه. ما نحتاجه، برأيي هو سياسة التعويق لنصف ثانية. وهذا ما توفر لنا بالفعل، إلى حد ما - في بعض الثقافات الأدائية الحديثة التي نشأت من مختلف فنون الأداء وغيرها من فنون الجسد (انظر ثريفت ٢٠٠٠ أ، ٢٠٠٠ ب ؛ثريفت وديوز بيرى ٢٠٠٠). لكن هناك إمكانات أخرى، أيضا وعلى سبيل المثال، فالعالم الاليكتروني الجديد الذي يتخلق الآن لا يمنحنا آفاقا استهلاكية، فقط. وبوسعه أن يمنحنا، أيضا، ومن خلال شروط رؤية جديدة تقوم على تصميم للسوفت وير من النوع الذي طرحه وينوغراد والمعاونون معه (انظر، مثلا، وينوغراد ١٩٩٨) كوسيلة لتأسيس أشكال جديدة من الحياة العارية بإظهار عوالم "نصف الثانية" الجديدة، بطرائق جديدة. وكما قال بيل جوى، وهو إسم (Joy تعني البهجة - المترجم) على مسمى (٢٠٠٠ :١١) (في مجلة فورشن - Fortune تعني الحظ أو الثروة..المترجم - وليس في غيرها):

أعيد خلق العالم. قبل قرن من الزمان. ضبطنا ساعاتنا على توقيت واحد من أجل جداول السكة الحديد. اكتشفنا، من خلال الفن والأدب، طرائق جديدة لإدراك الزمن ؛ أعاد الأوتوموبيل صياغة أفكارنا عن البعد والقرب. والآن تعاد صياغة عالمنا، مجددا، نتيجة لتكنولوجيا الحواسيب والاتصالات. ومن أجل هذا العالم الرقمي الجديد، ومن أجل آفاقه الجديدة، نحتاج تصميما رقميا. سوف تكون هذه أماكن اليكترونية متعددة الإمكانات، متاحة للمصممين والمستكشفين، أماكن يمكننا فيها أن نعبر عن الجمال ونخبره، بكامل طاقتنا.

وقد يبدو غريبا، أن نكتب عن سياسات احتجاج تتمحور حول عالم التعطيل لنصف ثانية. لكني أظن أن وقته (الصغير) حان. يجب أن تستعاد الحياة العارية. ولن تكون هذه المهمة سهلة لأنها سوف تقتضي تطوير فنون ووسائل ماهرة للتقدم، نفتقدها الآن، على وجه الإجمال (ايريغاراي ٢٠٠١). لكن ذلك، وعلى خلاف معظم أشكال السياسة، لن يقوم - في ظني - على وعود فارغة. بل، بالأحرى، فسوف يتأسس على

شيء قريب من دعوة فاريلا، مؤخرا (١٩٩٩ : ٧٥) إلى " إعادة السحر إلى الحكمة، التي تفهم كعمل غير قصدي "شيئ بوسعه أن يفرض انفتاح اللحظة (ثريفت ٢٠٠٢). استدعوا الحياة، استدعوها الآن.

تنويه

قدمت هيلين توماس وجميلة أحمد مساعدة كبيرة في صقل المخطوطة الأصلية.

الهوامش

(١) هذا قريب، إلى حد ما، من التمييز بين phusis وهى الحياة البسيطة / الطبيعية و nomos أى طريقة الحياة. لكن لاحظ أن الحياة البسيطة تعنى أكثر من مجرد البقاء (انظر أغامبن ١٩٩٩ ج).

(٢) كما يقول ديليوز (١٩٩٤ : ٢٣١) فإن الشروط الكانطية للتجربة محاطة، دائما، بـ "شروط سابقة على التجربة الحقيقية".

(٣) فى الحقيقة فإن أغامبن مراوغ، إلى حد ما، فيما يتعلق بماهية هذه الحالة (انظر فيتزباتريك ٢٠٠١). ومن الواضح فإن الشكوك تساوره حول مجمل "فلسفة الحياة" كما تمثلها erlebnis (مصطلح فلسفى ألمانى يعنى الخبرة بوصفها تجربة عشناها لا مجرد تصور أو مفهوم – المترجم) عند ديلثى، و البقاء الخالص عند بيرغون وغير ذلك من المصطلحات التى تسعى للإمساك... بالخبرة المعيشة كما تتجلى عند استعادتها بأنيتها السابقة على التصور" (أغامبن ١٩٩٣ : ٣٥). ويرجع هذا، فى جانب منه، إلأى أنه يعتقد أنها ترفض الدخول إلى عوالم البكم أو أنها تحاول أن تنطق البكم، فى حين أنه يريد أن يسأل " هل توجد تجربة بكماء ؟ هل توجد تجربة طفولية (وهمية) ؟ وإذا وجدت، فما علاقتها باللغة ؟ (أغامبن ١٩٩٣ : ٣٧). والجدير بالإهتمام أنه، بعد ذلك يصف سلسلة من الحالات البرزخية (النعاس، الدخول فى النوم، الإفاقة بعد السقوط فى غيبوبة، وما إلى ذلك) التى تبدو قريبة من طفولة التجربة هذه، وهو ما يتناغم، إلى حد كبير مع ما ذكره ديليوز (٢٠٠١ : ٢٨) عن " اللا شخصى" الذى يكون محسوسا فى الفاصل بين الحياة والموت، كما نجدها فى مقتطف من قصة ديكنز صديقنا المشترك :

رجل سيء السمعة، وغد يحتقره الجميع، وجدوه راقدا يحتضر. وفجأة يظهر أولئك الذين تولوا أمره إشفاقا علية، واحتراما، بل وحبا له، لأقل بادرة حياة منه. الكل يخف لإنقاذه، إلى درجة أنه، وهو فى أعمق أعماق غيبوبته، شعر هذا الرجل الشرير نفسه بشيء ناعم وعذب يتسلل إليه. ولكن بمجرد أن يعود إلى الحياة، يتحول منقذوه إلى البداوة، ويعود هو حقيرا وفجا، من جديد. وبين حياته وموته هناك لحظة من حياة ما تلعب مع الموت. تفسح حياة الفرد المجال لحياة لا شخصية وإن كانت فريدة، لتطلق حدثا صافيا، تحرر من مصادفات الحياة الداخلية والخارجية، أى من الذاتية والموضوعية لما يجرى...

(٤) كان يمكن أن ألاحظ، أيضا، شبكة القياسات البالغة الدقة للزمن والمسافة والتى نمت وأصبحت لاعبا مهما، بحد ذاتها (انظر بوكر وستار ١٩٩٩). وتمثل المللى ثانية والمايكرون عالما قائما بذاته.

(٥) خذ حالة اليد (انظر ويلسون ١٩٩٨). فاليد وسيط مركب (بالمعنى اللاتورى). والبحث لبدنيتها الخاصة إنفجر بفعل الأبحاث الحديثة فاليد تمثل إحدى وسائلنا الرئيسية للإتصال بالعالم : والحقيقة أن خواصها تتولد عن سياق تفاوضى. وبالمثل فإن تطور اليد أحدث تطورا موازيا فى المخ. ورغم أننا نفهم المقصود، تقليديا، بالمصطلح التشريحى، فلم يعد بوسعنا أن نقول، بقدر من اليقين، أين تبدأ اليد نفسها. نقول، بقدر من اليقين، أين تبدأ اليد نفسها وأين تنتهى، وأين تبدأ أو تنتهى سيطرتها وتأثيرها، فى الجسم (ماكينل

١٩٩٩: ٩) ويسمح لنا هذ النوع من الفهم، بدوره، بأن ننأى بأنفسنا عن الهيمنة المدرسية للبصر وللمشهد وللصورة على غير ذلك من طرائق فهم العالم. هكذا نجد البديل لمدن الشاشات، مثلا، مدن الأيدى والأقلام (بيتروسكى ١٩٩٢)، مدن الأيدى ولوحة المفاتيح، المدن التى صممت فيها متتاليات ضخمة تتوالى بلمسة أو بشدة خفيفة (أمين وثريفت ٢٠٠٢).

(٦) هكذا، وكما يوضح كرارى، فإن نقد الحضور الذى إنشغل به فلاسفة كثيرون يصبح (بالمعنى الحرفى) غير ذى مغزى :

نشأت الشروح السردية للإنتباه، مباشرة، من فهم مؤداه أن التمكن التام من حقيقة متماثلة ليس بالأمر الممكن وأن الإدراك الإنسانى، المشروط بشروط ظرفية وعمليات مادية ونفسية، يتأتى غالبا كمقاربة موقوتة ومتحولة من موضوعاته. (١٩٩٩ : ٤).

(٧) كانت الاكتشافات الألمانية السيكو - فيزيائية من هذا النوع عند دخول القرن التاسع عشر فى القرن العشرين، العمود الفقرى للفكر الفلسفى

قبل منتصف القرن، كان الافتراض السائد أن الوقت الذى يستغرقه الحافز للانتقال عبر الأعصاب إلى المخ صغيرا لدرجة يستحيل معها قياسه، والأهم أنه كان يُعتقد أن نشوء الحافز وخبرة الشخص به كانا متزامنين، تقريبا. وقد أدهش هيلمو لتز الناس بحسابه الوقت الذى تستغرقه حركة الكهرباء عبر الجهاز العصبى عندما أثبت كم هى بطيئة، حوالى تسعين قدما فى الثانية. كان قياسا زاد من الشعور بالانفصال بين الإدراك وموضوعه، كما ألح إلأى إحتمالات مذهلة حول ما يمكن أن يقع بين الحافز والإستجابة وحول إعادة تعريف الذات على أساس المجال الجديد " وقت رد الفعل ". (كرارى ١٩٩٩ : ٣١١)

وقد برز هذا التأثير فى فرنسا، مثلا، فى تأملات بيرغسون حول " الإدراك الخالص " فى " المادة والذاكرة ".

وهكذا فإن " الإدراك الصافى، بالنسبة لبيرغسون، هو مثال " يوجد فى النظرية لا الواقع، ويمكن ان يمتلكه كائن يكون حيث أكون، يعيش كما أعيش، وإن كان مستغرقا فى الحاضر وقادرا، بالتخلى عن كل أشكال الذاكرة، على التوصل إلى رؤية للأشياء فورية ولحظية، معا ". وإنه حلم بفورية غير إنسانية، بخار جية، فكرة الفعل الإدراكى الأساسى والأصلى " الذى به نضع أنفسنا فى صميم قلب الأشياء " كإدراك " مقتصر على الحاضر ومستغرق، لدرجة إستبعاد كل شىء آخر، فى قولبة ذاته على الشىء الخارجى. وبالنسبة لبيرغوث، فهذا الحلم لا يكون مجديا إلا كفرضية. وهو يرى أن كل إدراك، مهما بدا لحظيا، يمثل أمدا يمدد الماضى إلى المضارع ليعرى " نقاءه " بشكل لا مهرب منه، نظرا لوضعه المركب... وقد كتب فى أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر مستشهدا بما توفر من مادة بحثية تشير إلى أن " أصغر فاصل زمنى خاو يمكننا التقاطه يساوى ٠,٠٠٢ من الثانية ". وبالمثل فإن بيرغسون يرفض فكرة الذاكرة أو الاستعادة الخالصة ويحدد المشكلات الرئيسية التى سوف تشغله : الطرائق المتباينة التى تخترق بها الذاكرة والإدراك بعضهما بعضا. ومن نقاط البداية عنده الافتراضى الذى يقف وراء التصور العام عن دائرة الحافز - الإستجابة. فبيرغسون يركز على ما يتم تجاهله فى نموذج كهذا : التعقيد الذى يتسم به ما يحدث " بين " الوعى بالحافز ورد الفعل إزاءه. وبالنسبة له، فهذا لما بين مكافىء للتجربة المعيشة، وهو موضوع أداء الإنتباه لدور محورى. فالكيفية التى يعالج به الجسد والعقل المتبهان الاحساس لا تقرر طبيعة إدارك المرء، فحسب بل وتقرر، أيضا، درجة الحرية التى يتسم بها وجوده. وعندما يستتبع الحافز الفعل " من دون أن تتدخل فيه النفس " يصبح المرء " آلية واعية " ويزعم بيرغسون أن غالبية أفعالنا

اليومية " فيها نقاط تشابه كثيرة مع الأفعال الإنعكاسية . فأكثر أشكال العيش ثراء وإبـداعـا تحـدث فيما يسميه، بشكل مثير للعاطفة " منطقة اللا قرار" (كرارى ١٩٩٩ : ٣١٦ ـ ٣١٧)

ومرة أخرى، فهذا تأثير محسوس في التفكير الأمريكي، إذ أن وليم جيمس (١٨٩٠ - ١٩٦٧) ينفق جانبا كبيرا من الوقت في عدله الكلاسيكي "مبادىء علم النفس" في وصف الفكرة الأساسية عند فونت عن الإدراك الترابطي، رد الفعل الذي يسبق الإشارة، باعتباره " نضوج العقل. وبالمثل، فقد اشتغل جورج هيربرت ميد، الذي درس الفلسفة ضمن تلاميذ فونت في لايبزغ في ١٨٨٨ - ١٨٨٩، على الإنتباه في مفتتح مسيرته المهنية (جواس ١٩٨٥) وأفرد للموضوع مساحة معتبرة في كتاباته التالية عن العقل (ريدينغ ١٩٩٩ ؛ شتراوس ١٩٧٧). وقد تناول ميد تأكيد داروين وفونت على الإيماءة، بشكل خاص، في تحليله للإنتاج المشترك بين العين واليد للمساحة. وقد تصور " النضوج" باعتباره بدايات فعل إجتماعي حيث أنه يتألف من استجابات سبقت برمجتها إجتماعيا، من محادثات سبقت الحدث، إذا جاز التعبير (غومبرشت ١٩٩٨). وظائفة الإيماءات الدقيقة التي ترسم شكلا مسبقا للحدث هي ظاهرة نفسية تحدد نوع التفاعل الممكن.

(٨) عاد البحث في هذه الأمور ليصبح موضة، في أيامنا هذه، بتأسيسه على نماذج الذاكرة المعالجة للمعلومات، بشكل رئيسي، وهي النماذج التي سبق إلى طرحها، في سبعينيات القرن العشرين، مؤلفون مثل كريك و والفورد، وهذا الأمر لازال يضيف المزيد من الأبعاد إلى البنية الامبيريقية لمساحة الأنتباه وزمنه (انظر باشلر ١٩٩٨) لكنني لا أملك إلا أن أشعر أن هذا البحث، وقد وقع في إسار هذا الشكل النموذجي الواحد وبالتزامه ببروتوكولات علمية بالغة الضيق، قد فقد بعضا من الثراء المميز لأعمال سابقة

المراجع

Abercrombie, N. and Longhurst, B. (1998) *Audiences*. London: Sage.

Abram, D. (1997) *The Spell of the Sensuous*. New York: Vintage Books.

Agamben, G. (1993) *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*. London: Verso.

Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1999a) *Potentialities*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1999b) *The Man without Content*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1999c) *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.

Amato, J.A. (2000) *Dust: A History of the Small and the Invisible*. Berkeley, CA: University of California Press.

Amin, A. and Thrift, N.J. (2002) *Cities: Re-imagining Urban Theory*. Cambridge: Polity Press.

Aristotle (1995) *Politics*. Oxford: Oxford University Press.

Bellow, S. (1991) *Something to Remember Me By: Three Tales*. New York: Viking.

Bergson, H. (1991) *Matter and Memory*. New York: Zone Books.

Bowker, G. and Star, S.L. (1999) *Sorting Things Out*. Cambridge, MA: MIT Press.

Brailsford, D. (1991) *Sport, Time and Society*. New York: Routledge.

Braun, M. (1992) *Picturing Time*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bringmann, R. and Tweney, R. (eds.) (1980) *Wundt Studies: A Centennial Collection*. Toronto: Hogrefe.

Cahan, D. (ed.) (1993) *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*. Berkeley, CA: University of California Press.

Cameron, D. (2000) *Good to Talk? Living and Working in a Communication Culture*. London: Sage.

Carter, R. (1998) *Mapping the Mind*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Caygill, H. (1998) *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. London: Routledge.

Crary, J. (1999) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cubitt, S. (1991) *Timeshift*. London: Routledge.

Dagognet, F. (1992a) "Toward a Biopsychiatry," in J. Crary and S. Kwinter (eds.), *Incorporations: Zone 6*. New York: Zone Books.

Dagognet, F. (1992b) *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*. New York: Zone Books.

Damasio, A. (1999) *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Heinemann.

Darwin, C. (1872/1998) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: HarperCollins.

Davenport, T.H. and Beck, J.C. (2001) *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Deleuze, G. (1990) *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2001) *Pure Immanence: Essays on Life*. New York: Zone Books.

De Nora, T. and Belcher, S. (2000) "'When you're trying something on you picture yourself in a place where they are playing this kind of music': Musically Sponsored Agency in the British Clothing Retail Sector," *Sociological Review* 28: 80–101.

Ede, S. (ed.) (2000) *Strange and Charmed: Science and the Contemporary Visual Arts*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.

Ekman, P. (1992) *Telling Lies*. New York: Norton.

Fitzpatrick, P. (2001) "These Mad Abandon'd Times," *Economy and Society* 30: 255–70.

Foucault, M. (1998) *The Final Foucault*. London: Sage.

Gatens, M. and Lloyd, G. (1999) *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. London: Routledge.

Gilroy, P. (2000) *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. London: Allen Lane.

Goldstein, K. (1995) *The Organism*. New York: Zone Books

Gumbrecht, H. (1998) "Perception versus Experience: Moving Pictures and their Resistance to Interpretation," in T. Lenoir (ed.), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Hutchinson-Guest, A. (1989) *Choreo-graphics*. London: G and B Arts International.

Irigaray, L. (2001) *Between East and West*. New York: Columbia University Press.

James, W. (1912) *Essays on Psychology*. Boston, MA: Houghton Osgood.

James, W. (1890/1967) *The Principles of Psychology* (2 vols). New York: Dover Press.

Joas, H. (1985) *G. H. Mead: A Contemporary Re-examination of His Thought*. Cambridge, MA: MIT Press.

Jones, C.A. and Galison, P. (eds.) (1998) *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge.

Joy, W. (2000) "The Future," *Fortune* V, 63: 11.

Katz, J. (1999) *How Emotions Work*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Kerridge, R. and Sammells, N. (eds.) (1998) *Writing the Environment*. London: Zed Books.

Kunde, J. (2000) *Corporate Religion*. London: Financial Times Books.

Latour, B. (1998) "How to be Iconophilic in Art, Science and Religion," in C.A. Jones and P. Galison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, pp. 418–40.

Lawson-Tancred, H. (1986) "Introduction," in Aristotle, *De Anima: On the Soul*. Harmondsworth: Penguin, pp. 11–115.

Le Doux, J. (1998) *The Emotional Brain*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Lenoir, T. (1982) *The Strategy of Life*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Leonard, P. and Swap, W. (2000) *When Sparks Fly: Igniting Creativity in Groups*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Lowe, A. and Schaffer, S. (eds.) (1999) *Noise*. Cambridge: Kettles Yard.

Lury, C. (1999) "Marking Time with Nike: The Illusion of the Durable," *Public Culture*, 11: 499–526.

McCrone, J. (1999) *Going Inside: A Tour Round a Single Moment of Consciousness*. London: Faber and Faber.

McKee, V. (1999) "Dramatic Challenge to the Art of Team-building," *The Times*, February 6, pp. 26–7.

McNeill, D. (1999) *The Face*. London: Hamish Hamilton.

McNeill, W.H. (1995) *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

May, J. and Thrift, N.J. (2001) (eds.) *TimeSpace*. London: Routledge.

Nolan, J.L. (1998) *The Therapeutic State: Justifying Government at the Century's End*. New York: New York University Press.

Olesko, K.M. and Holmes, F.L. (1993) "Experiment, Quantification and Discovery: Helmholtz's Early Physiological Researches, 1843–50," in D. Cahan

(ed.), *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*. Berkeley, CA: University of California Press, pp. 50–108.

Pashler, H.E. (1998) *The Psychology of Attention*. Cambridge, MA: MIT Press.

Petroski, H. (1992) *The Pencil*. New York: Alfred A. Knopf.

Pfeffer, J. and Sutton, R.I. (2000) *The Knowing–Doing Gap. How Smart Companies Put Knowledge into Action*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Pine, J.B. and Gilmore, J.H. (1999) *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Prodger, P. (1998) "Illustration as Strategy in Charles Darwin's 'The Expression of Emotions in Man and Animals,'" in T. Lenoir (ed.), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 140–81.

Raffel, S. (1999) "If Goffman Had Read Levinas," *Edinburgh Working Papers in Sociology* No. 17.

Redding, P. (1999) *The Logic of Affect*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Rieher, R. (ed.) (2001) *Wilhelm Wundt in History*. New York: Plenum.

Schön, D.A. (1991) *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco, CA: Jossey Bass.

Schrage, D. (2000) *Serious Play*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Seigworth, G.J. (2000) "Banality for Cultural Studies," *Cultural Studies* 14: 227–68.

Shapiro, M.J. (1999) *Cinematic Political Thought: Narrating Race, Nation and Gender*. New York: New York University Press.

Snyder, J. (1998) "Visualization and Visibility," in C.A. Jones and P. Galison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, pp. 379–99.

Stafford, B.M. (1991) *Body Criticism*. Cambridge, MA: MIT Press.

Stafford, B.M. (1996) *Artful Science*. Cambridge, MA: MIT Press.

Stafford, B.M. (1998) *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, MA: MIT Press.

Strauss, A. (ed.) (1977) *George Herbert Mead on Social Psychology*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Thrift, N.J. (1996) *Spatial Formations*. London: Sage.

Thrift, N.J. (2000a) "Afterwords," *Environment and Planning D: Society and Space* 18: 213–55.

Thrift, N.J. (2000b) "Still Life in Nearly Present Time: The Object of Nature," *Body and Society* 6: 4–57.

Thrift, N.J. (2002) "Summoning Life," in P. Cloke, P. Crang, and M. Goodwin (eds.), *Envisioning Geography*. London: Edward Arnold.

Thrift, N.J. and Dewsbury, J.D. (2000) "Dead Geographies and How to Make Them Live Again," *Environment and Planning D: Society and Space* 18: 411–32.
Varela, F.J. (1999) *Ethical Know-how: Action, Wisdom and Cognition*. Stanford, CA: Stanford University Press.
von Helmholtz, H. (1995) *Science and Culture*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
Walker Art Center (ed.) (2000) *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*. Minneapolis, MN: Walker Art Center.
Wenger, E. (1999) *Communities of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
Wilson, F.R. (1998) *The Hand*. New York: Pantheon.
Winograd, T. (ed.) (1996) *Bringing Design to Software*. Reading, MA: Addison-Wesley.



الفصل السابع

نهدا لولو والسايبورجية والمسيح الخشبى

سايمون شبرد

هذه المقالة معنية بممارسات الأداء التى تمضى بالجسد إلى مجالات تتجاوز اليومى المنزوع الطبيعة والمسيبر. وفى هذه الممارسات تفاوض بين الجسد واللا جسد، لكن شروط هذا التفاوض تتغير بتغير الثقافات. فالأداء، إذن، مرتبط بالعلاقة بين الكيان العضوى والعالم الموضوعى.

مرشد الجسد

دعنا نبدأ بأشياء يفعلها الناس بأجسادهم، وهم يحاولون تحسين أدائهم .سوف ينظر هذا القسم فى مثالين للأجساد التى تم تدريبها والاشتغال عليها.

أحد برامج تدريب المؤدين التى لها تأثير، هذه الأيام، طوره المسرحى اليابانى سوزوكى تاداشى. وقد اشتهرت أعمال سوزوكى فى أواخر السبعينيات من القرن الفائت. وتضرب هذه الأعمال بجذورها فى التراث الكلاسيكى اليابانى " نود وكابوكى"، بعد خلط هذه الكلاسيكيات بالموقف من إعادة التعمير اليابانية بعد الحرب وبالوجودية الغربية (آلات ٢٠٠٠). ويحاول سوزوكى أن يعثر على لغة بدنية تتسامى على الفوارق الثقافية. ويمر الطريق باتجاه تلك اللغة عبر برامج التدريب، التى تتألف

من تدريبات تنمى التركيز البدنى، وقدرة المؤدى على التحكم بتحديد أهداف بدنية بالغة الصعوبة من حيث التنفيذ. "وفى أفضل الأحوال، فإن المثل التدريبية يتعين تطويرها إلى نظام تطبيقى ؛ وحتى إذا لم يتسن الوصول إلى ذلك المستوى، فليس هناك ما يدعو، بالتأكيد، إلى الكف عن المحاولة" (سوزوكى ١٩٨٦ : ٦٣). وتتأسس الأصالة الروحية للعمل، بقدر من إعلان التوبة، فى مناضلة الحرون الملموس للجسد.

وفى أشهر نصوصه النظرية " أغرومية القدم " يصف سوزوكى تدريبا يدب المؤدون أثناءه بأقدامهم على الأرض بالتوافق مع موسيقى توقيعية. ويتطلب التدريب " قوة منتظمة متدفقة من دون استرخاء الجزء الأعلى من الجسد " ويعنى فقدان التركيز أن المؤدى لن يكون بوسعه أن يواصل إلى النهاية" بطاقة مستقرة وموحدة " ويبلغ المؤدى لحظة العجز هذه بمجرد أن " يفقد الشعور بقوته أو بانضباطه المزاجى" (المرجع السابق : ٩).

ومن خلال الشعور بالقدم يكتسب المؤدى شعورا ببدنيته، فى حين أن العلاقة بين القدم والأرض تؤخذ كأمر مسلم به، فى الحياة اليومية، وعندما ندب بأقدامنا، فإننا نتوصل إلى فهم مؤداه أن الجسد يؤسس علاقته بالأرض عبر القدم، وأن الأرض والجسد ليسا كيانين منفصلين (المرجع السابق : ٩). ويترتب على التدريب، بالتالى، أن يصبح لدى المؤدى إحساس بوجوده على المسرح، يختلف تمام الاختلاف، عن إحساسه فى حياته اليومية. وإنجاز هذا التمايز عن اليومى ينطوى، بدوره، على قيمة تتصل بموقف فلسفى ينظر نظرة سلبية إلى الحياة الحديثة، باعتبارها عقيمة ومميكنة. فالجسد المدرب على أن يكون خارج اليومى يضعنا موضع التماس مع " الأساسيات". وهذا انتقال يبتعد بنا عن المتموضع، المحدد، المتنوع ثقافيا، الفردى، باتجاه المجرد والكونى. وهذه هى أهمية أداء " نوة" بالنسبة لسوزوكى، رغم أنه يدرك أن الممارسين العصريين مثل غرتوفسكى، يمضون فى نفس الاتجاه. وعندما يبدو أن مؤدى " نوه " يسكنون فضاء مقدسا، فإن ذلك يرجع إلى العلاقة بين أجسادهم والمساحة. ذلك أن

الترتيبات التقليدية الراسخة فى مسرح " نوه" قد تم تبطينها داخل أجسادهم ذاتها... ويشف جسد الراقص والمساحة عن صلة متبادلة. وأنا أسمى المساحة المتصلة، على هذا النحو، بجسد المؤدى " مساحة مقدسة". (المرجع السابق : ٩١). ويتمثل أثر هذه المساحة المقدسة فى إحداث وقفة فى تدفق الزمن الدنيوى، للوصول إلى الأساسيات.

ويمكن الوصول إلى تلك الأساسيات، أيضا، من خلال تدريبات الضرب بالقدم على الأرض. فبرغم ما يبدو من أنها تستدعى تركيزا فائقا من جانب المؤدى على جسده، فإن الضرب بالقدم يعمل، أيضا، على استدعاء طاقة شيء معبود والارتداد بهذه الطاقة إلى الذات. وما يتم تصوره، خاصة من خلال صوت خبطات الأقدام (التى تحدث أصداء على مسرح "نوه") هو "استجابة متبادلة بين المؤدى والروح"(المرجع السابق:١) فجسد الممثل يتم اختراقه، عندئذ، بذلك الذى هو خارج الجسد، عادة- "بالروح"، بفضاء مسرح " نوه "، بالأرضية، حتى أن المؤدين، فى إطار تراث " نوه "، إنما يخلقون " إيماءات ذات وقار وجلال حقيقيين، كما لو أنهم لا يملكون شعورا بفرديتهم ككيانات ذات أبدان " (المرجع السابق : ٤٦). وبالتحرر من البدنى، فإنهم يحوزون المقدس.

وإدغام الجسد فى اللاجسد هو مشروع لإعادة اكتشاف القيم الأساسية فى عالم مميكن، ومتنوع ثقافيا، وفردى، أو إذا شئنا النظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فإن التدريب الذى يفرض الوعى بقصور الجسد يؤدى إلى تثبيت على ذلك الذى يعين القصور ويتجاوزه. وفى عدد من تدريبات سوزوكى يتم إحداث الإيقاع بالعصى القارعة. وقد وصفت جوليا ويتويرث، فى تقرير لها عن مشاركتها فى ورش عمل نفذت فى دراسات الأداء الأممية - ٧ (لم ينشر)، جسد المؤدى فى علاقته المباشرة مع المتطلبات المعيارية. ويعد صوت العصا، وهى تقرع الأرض وتشق الهواء، أمرا أساسيا فى هذه العملية. فالتدريب يتم توجيهه من الخارج، دون شك. والمشارك واقع " تحت رحمة المدرب" فيما يتعلق بالوقت الذى تستغرقه الأوضاع الصعبة فى إطار الأرضية".

ولكن ما يمكن ملاحظته، أيضا. كما أدركت ويتويرث ذاتها، هو أن التأثير لا يقتصر على الأمر الزمنى للورشة. وقد عادت إلى قرع العصا، بشكل منتظم، فى مؤتمر أكاديمى عبر المحيط. كانت قوة العصا لا تزال داخل جسدها. ويبدو أن تلك القوة كانت تنطق بلسان المعلم ـ حيث يتعايش " طغيان" سوزوكى مع الفهم الذى اكتسبته المشاركة فى الدورة لـ " النقاء " البدنى والعقلى للشكل.

والنقاء كلمة جديرة بالاهتمام، هنا. ويبدو التدريب نقيا بفضل الانتباه كلى التركيز. لكن هذا التركيز تنتجه ممارسات ونظريات تعزز إدغام الجسد فى اللا جسد ـ فى الأرضية، فى المساحة، فى الروح ؛ وهو اختلاط أكثر مما هو تطهير. لكن فقدان الفردية معززا بفقدان التكامل البدنى لا يحصل على شارة " الطهارة "، من الأيديولوجية، فى كل الأحوال. وخذ مثلا أداءات الراحلة لولو فيرارى.

فبعد أن أصبحت معروفة لمعظم مشاهدى التليفزيون عبر برنامج " قمامة أوروبية " على القناة الرابعة، أصبحت لولو تملك بقعة الضوء الخاصة بها فى " انظر إلى لولو " فى هذا البرنامج، قدمت لولو بعض الأنشطة الاسترخائية البسيطة، مثل تسريب الهواء من الفراش المنفوخ، وإطلاق الأقراص " فريزبيز"، والرقص بطوق " الهولاهوب " وفى التدريب الأخير أظهرت هى ورفيقاها الدائمان عجزا تاما عن إظهار المرونة الجسدية المطلوبة للاحتفاظ بالطوق فى أى مكان قريب من الردفين. وقد جسد الثلاثة، وهم يؤدون حركاتهم، بأجساد لوحتها الشمس، فى لباس البحر، افتقاد الجسد للياقة. وغالبا ما انتهت التدريبات بأن يضحك الرجلان، أحدهما من الآخر، على ما يفعلان، فيما تعرض لولو نفسها بغباء للكاميرا.

وقد أحدث هذا العرض أمام الكاميرا تثبيتا نوعيا للولو. حازت الشهرة فى عالم العرى المحدود، إعلاميا، حيث التقطت صور فوتوغرافية كثيرة لثدييها اللذين تم تكبيرهما بالجراحة. وقد تم إنتاج جسد لولو، بالوجه والثديين التى أعيد ترتيبها جراحيا، كموضوع جنسى، فى إطار اقتصاد الجنس غير المثلى. وفى هذا الإطار ذاته

تبدو ترتيبات " انظر إلى لولو " جانحة – لأن الرجال لا يظهرون رغبة فيها، ولأن تشيؤها أبرز عبر عجزها البدني. وفي الوقت ذاته تبدو عارضات الأزياء، في موضع آخر من البرنامج، مفعمات بالحياة مع المذيع أنطوان دى كون، في استعراضات يلعب أثناءها، دور المهرج إزاء أنوثتهن، التي يجرى إنتاجها كأناقة وكاريزما. وبالمقارنة إلى هذه الأجساد، تبدت لولو واحدة من سيل من الشذاذ، قمامة " قمامة أوروبية "

أو أنها نفسها كانت مهرجة. ذلك الجسد المعدل بشكل جلي، اللحم البشرى الذى أدغم في السيليكون جنسي. جسد ما هو غير طبيعي. لكن هذا كان أداء غير خاضع للسيطرة التامة من قبل لولو. وكما كشف فيلم عن سيرتها بعنوان " انظر إلى لولو " فإن لولو ذاتها كانت راغبة في الشهرة، وساعدها زوجها على بلوغ تلك الشهرة باقتراح التعديلات التى أدخلت على جسدها، وبالتخطيط لها، والإشراف على تنفيذها. لقد كان ذلكما الثديان موضع ابتكاره ولذته. وفي حجم هذين الثديين نرى الجسد يدغم في ما يتجاوز السيليكون : وربما رأينا " الاستجابة المتبادلة بين الفاعلة " و – يعني، ليس " الروح " بالضبط – بل شكلا من الرغبة الذكورية.

واستعارة عبارة سوزوكى هى استعارة مقصودة، ليس فقط للحث على استكشاف جسد لولو المخترق، ولكن لإضاءة شروط الاستكشاف. فكما يتعلم الجسد من طغيان المعلم، بإيقاعه المدوى وعصيه القارعة، الإندغام في ذلك الذى هو لا جسد – في الأرضية، في المساحة، في الروح – فلربما كانت رغبة الزوج، والوعود بإنجاز الاستثنائية وربما حتى التسامى، قد علمت الجسد أن يندغم في اللاجسد في شكل سيليكون. ويمكن أن يقال إن جسد لولو سكنه مشروع معلمها. وهذا المعلم كان لديه، هو الآخر، دافعه إلى التجريد. كان جسد لولو مصمما ليصبح الموضوع الجنسى الأنثوى الكامل. أو إذا شئنا الدقة، كان مصمما لمحاكاة مثال رائع لجسد، لكنه لم يكن حقيقيا، أبدا، في أى جسد مفرد. وبالمثل فإن مؤدية تدريبات سوزوكى تطلعت إلى مثال، وفقدت الإحساس بالفردية لتلامس الأساسيات التى، نكرر، لاوجود لها في

أى شكل ذى مكان محدد وذى ثقافة محددة. ويمكن أن يقال إن كل جسد - فى علاقته باللا جسد - يكون نسخة من ذلك الذى لا وجود له، وربما صورة زائفة له(*).

والفارق بين الاثنين أن أحدهما " نفاية " والآخر جاد. ومصدر التمييز ينبع، فى جانب منه، من الأطر الثقافية المحيطة بكليهما. لكن هذه الأطر تنطق بمجموعة من الأحكام القيمية. فتدريبات سوزوكى تمارس فى ورش عمل تبرز الجهد، والحيوية التى تكتسب طابعا إعلاميا، أما لولو فتلتقط لها الصور، كهوية تتحول إلى إعلام، بشكل دائم، فى حين أن ألم الجراحة - حيويتها - لا حضور له فى خطابها. تتدرب المؤدية مع سوزوكى لتصل إلى شىء " أصيل "، لمجموعة من القيم أكثر أساسية من ثقافة الحاضر الميكنة المتموضعة. ويتم الحط من شأن مشروع لولو الطامح إلى أن يكون الموضوع المثالى للجنس الأنثوى، بالضبط، فى حدود ابتعاده عن الفردى باتجاه العمومى. فالقيم التى تعاكس الميكن تملك، فيما يبدو، جدية تفوق ما تملكه القيم التى تؤكد الجسد المجنس : أحدهما كاريكاتور، والآخر ليس كذلك. وممارسة لولو الأدائية تكشف، بشكل واضح، عن خضوعها لإرادة سلطة ذكورية بشكل مميز ؛ أما المؤدية عند سوزوكى، من ناحية أخرى...

وأخيرا، فإن السليكون المزروع عند لولو موجود فى مكانه، بالفعل ـ موجود بطريقة تخالف طريقة تواجد الأرضية عند المؤدية. وبرغم كل الإصرار من جانب سوزوكى، على أن الأرضية والجسد ليسا كيانين منفصلين، فالطريقة الوحيدة التى يحققان بها الاختراق هى من خلال الصوت والطاقة. أو إذاشئنا استخدام واحد من ألفاظ سوزوكى، الروح. ذلك أن التمييز بين جدية حلم سوزوكى بجسد يخترقه اللاجسد وبين ثديى لولو هو تمييز قيمى بين الروح والمادة.

الجسد ما بعد الإنسانى

ولاختلاط الجسد باللا جسد اسمه العصرى المألوف - السايبورغ. لكن لا المؤدية مع سوزوكى ولا لولو فيرارى ينطبق عليهما التصور الشائع عن السايبورغ، انطباقا

بالغ الدقة. ذلك أن تلك التصورات، فيما يبدو، تأسست على تجربة أفلام الخيال العلمى، والمجلات الفكاهية والروايات - وجه روبوكوب البشرى فى جسد آلى، البشر عند ميل غيبسون بكل ما زرع فى أجسادهم. وتختلف هذه النماذج الخيالية، بدورها، عن نقطة المنشأ اللغوية (إن لم تكن الثقافية) للسايبورغ وقد ظهرت مقالة " السايبورغ والفضاء " التى كتبها كلاينز وكلاين، لأول مرة، فى آستروناوتيكس (مجلة علوم الملاحة الكونية - المترجم) فى سبتمبر ١٩٦٠ . وكانت دراسة فى كيفية احتياجات الجسد الإنسانى إلى التكيف أثناء السفر فى الفضاء. وبعد ٣٥ عاما، استمر كلاينز على رفضه لتحويل المصطلح إلى خيال علمى، باعتباره " إضفاء صفة التوحش على جهد بشرى لتوسعة القدرة الأدائية " (فى غراى وفيغويرووا - ساربيرا ومنتور ١٩٩٥ : ٤٧).

لكن كلاينز كان يخوض معركة خاسرة ضد طوفان اللغة السايبورغية. فهناك الآن عدد كبير من الكيانات التى يُنظر إليها باعتبارها سايبورغ، والحقيقة أنه من زاوية النظر إلى السايبورغية باعتبارها اعتماد الجسد، وظيفيا، على الآلة وتزويد الجسد بنظم المعلومات، فكل إنسان فى العالم المتقدم هو سايبورغ. لكن التوسعة البشرية للوظيفة، عند كلاينز، والتى تتأتى مع التأثير المتبادل بين الجسد والآلة، ليست هى موضع التركيز الأساسى، فى التعليق النقدى أوفى الخيال الشعبى. هناك جو علمى يحيط بالسايبورغات، حيث يبدو العلم من المستجدات. وهذه الجدة هى التى تميز القطيعة مع النماذج السابقة للتفاعل بين الجسد والآلة، بالنسبة إلى غراى والمحررين المشاركين له. وإذا كان بوسعنا أن نسترجع أمثلة سابقة لبشر يستخدمون الأشياء وأن نعتبرهم سيبورغيين، فهذا يعود إلى طريقتنا فى التفكير. وهذه الطريقة فى التفكير تم إنتاجها فى عالم شهد " تجاوز الحدود الآلية - العضوية" بواسطة " نظم المعلومات، والخيالات، والممارسات "، حتى أنه لم تعد هناك قطيعة واضحة بين الآليات والعضويات. (غراى وفيغويرووات - ساربيرا وفنتور ١٩٩٥ : ٥).

ومن المفترض أنه من الممكن تتبع حدوث تحول تصورى وفسيولوجى مماثل ميّز اختراع العجلة. لكن الحاجة إلى حصر استخدام لفظ " سايبورغ" فى اللحظة الراهنة

تشير إلى الثراء البلاغى لهذا اللفظ. وهذا يعنى أننا نعرف أننا واجهنا القطيعة المعرفية التى نقلتنا إلى ما بعد الحداثة، لأننا قادرون على أن نفكر سايبورغيا. وقد لاحظ المعلقون هذه الإمكانية المجازية والأيديولوجية (كنغ ١٩٨٩ ؛ لوبتون ١٩٩٥ ؛ لورى ١٩٩٨ ؛ بنيلى و روس ١٩٩١ ؛ سوبشاك ١٩٩٤ ؛ ويلسون ١٩٩٥). وتظهر تحليلات الأفلام والنثر الروائى السايبورغ باعتباره، مثلا، مكانا لإبراز أفكار عن الطبيعة والجنوسة، إن لم يكن لاختبارها (بلزامو ١٩٩٥ ؛ هولاند ١٩٩٥ ؛ سبرنغ ١٩٩١ . ١٩٩٤). وفى مقال غابيلندو المعنون " السايبورغ بعد الكولوينالى" (١٩٩٥) يؤدى السايبورغ وظائفه باعتباره جزءا من جهاز أيديولوجى، شأنه شأن الثقافة الاستهلاكية، فى العلاقة مع الرأسمالية المعاصرة. ولكن عندما يعامل كأداة بلاغية، باى قدر من المراوغة. فإن مفهوم انخراط الجسد الحقيقى داخل السايبورغ يبدأ بالاختفاء. لكن الأجساد المصورة سينمائيا، والصورة المولدة بالحاسوب، مهما كانت أسرة للخيال ومهما كان المشاهد شغوفا بجمالياتها الحركية، ليست حاضرة بالنسبة للمشاهد، ولاتشاركه المساحة ذاتها. وحيث نقابل السايبورغ مقابلة فعلية، فى الفراغ والزمن الحقيقيين، فإنا نميل إلى ألا نلاحظ - الشخص بالعدسات اللاصقة أو بمنظم نبضات القلب، أو المرأة على المقعد المتحرك أو (كما يمكن أن يقول كلاينز) الرجل على الدراجة الهوائية (هوغل ١٩٩٥ ؛ ويلسون ١٩٩٥). وتلح القوة البلاغية لكلمة سايبورغ على اعتباره علامة على قطيعة. الإدغام المتحقق والمطبعّ للجسم والآلة يبقى إنسانيا، ولا شىء غير ذلك - ويتعين أن يوصف السايبورغ، بالضرورة، ما بعد الإنسانى.

وقد قام فنان الأداء ستيلارك بمحاولة فعلية لإنتاج الجسد ما بعد الإنسانى والسكن فيه. ففى سلسلة من التجارب / العروض أظهر ستيلارك داخلية جسده بإدخال كاميرا، وقد أصبحت سيطرته على جسده غير مركزية بعد توصيل جسده بالأسلاك الكهربية، حتى يصبح بوسع المشتغلين عند الأطراف البعيدة أن يطلقوا النبضات التى تشغل العضلات (فرانيل ٢٠٠٠؛ ستيلارك ١٩٩٨، ٢٠٠٠؛ Wttp://www.stelarc.va.com.au) الجسد ما بعد البنيوى بلا داخل سيكولوجى، الجسد الذى فقد مركزيته من خلال

أنظمة معلومات - هذا ما تم تصويره بالضبط. لكن ستيلارك، كمؤد في الوقت ذاته، يطلق وينظم التجارب التي يخاطر فيها بجسده هو. يحتفظ بسلطته الإدارية، وبمركزه كنجم، في الحقيقة. وعلى عكس الجسد الذي يبقى حيا بفضل منظم ضربات القلب، أو بفضل الجسد " الميت" المتبرع المزود بالتجهيزات والكيماويات، فإن جسد ستيلارك ما بعد البنيوي هو نتاج لمجموعة من البهلونيات التي تبرز علميتها الخاصة. إنها مسرحة الحداثة، حيث يلعب ستيلارك دوري المؤلف والمؤدي.

ومن الطرق التي تساعد على تجنب القوة التي تصحب مغامرة كهذا، التركيبات في الأداء، حيث يستخدم الجسد " بطريقة تنزل إلى مستوى مكون من المكونات في اقتصاد يقوم على المشغولات والبيئة " ويستخدم دافيد توماس مفهوم روجر كيلوا للسيكاستثينيا (psychasthenia العجز النفسي عن مقاومة هواجس لا أساس لها ـ المترجم) ليقول إن الفضاء التمثيلي لهذا الجسد، في هذا الفن يكتسب خواص أشبه بالشيئية، وبهذا فهو " يعزز تعميما متزامنا معه لـ " فضاء " (مادي، مصنوع) على حساب الاستقلال الذاتي للجسد الفرد. وبعد ذلك يمضي توماس بهذا إلى ما بعد ممارسة الفن ليقول إن " الأنظمة الآلية ذات الأداء التقني المكثف تصبح " العامل الحاسم في تعريف التركيبات الجسدية للجسد ". ثم يتبع ذلك بالقول : "إن طائرة مقاتلة حديثة هي مشتل تكنولوجي لاستنبات نوع جديد من " الذات " المحددة بالموقع (توماس ١٩٩٥ : ٢٥٧ - ٢٥٩ - ٢٦٠) ؛ انظر أيضا فيريلبو ١٩٩١ : ٩٦ عن الفني باعتباره " ضحية الحركة التي ينتجها". ويمكن أن أخمن أن الطيار المقاتل ذاته لديه صورة عن نفسه لها علاقة بالقدرة على السيطرة والدقة والسرعة. لكن صورة طيار كهذا، معتمر خوذته، بين مفاتيح التحكم، مثل التوصيلات الأدائية، توحي بعلاقة تبادلية بين الجسد والأشياء. وما أن يقال هذا الكلام حتى تنشأ اشكالية.

ذلك أن إنتاج علاقة ظاهرة بين الجسد والأشياء كانت جزءا من شغل الأداء لعدة قرون (أعرب غاريك في مسرحية هاملت عن صدمته بالاصطدام بكرسي، أما رغبة

الليدى أودلى بالانتقام فتنتقل من شمعتها إلى بيئة مشتعلة). هذه علاقات " ظاهرة " بوضوح - دون أن يحدث شعور حقيقى بها على النحو الذى يمكن أن يحسه مؤد تم توصيله بأسلاك. لكن هناك مجموعة أخرى من أجهزة الاستشعار فى الغرفة، تخص الجمهور. وفى إطار أنواع معينة من الأداء يجرى تشجيع ذلك الجمهور على أن - ماذا ؟ يفقد ذاته، يعلق شكوكه، يتورط فى الفعل. أو دعنا نطرح الأمر بشكل آخر : يمكن أن نمضى بما " هو خيالى فى اللفظ أو ما هو خيالى فى الفيلم أو فى صورة الفيديو" وفقا لما يقوله مارك بوستر، خطوة واحدة أبعد بأن " نضع الفرد (داخل) عوالم بديلة ". وهذه الخطوة الأبعد هى " الحقيقة الافتراضية " (بوستر ١٩٩٥ : ٨٦). والآن، ورغم أنى لا أعتقد أن هذا ما كان يعنيه بوستر بـ " الحقيقة الافتراضية " فمن المقبول أن نسأل أى نوع من الحقيقة تلك التى سكنها جمهور القرن التاسع عشر الذى كان يصرخ فى الشرير - ويلقى بالأشياء فى وجهه. يمكن أن يقال إن الميكاينزمات الفيسيولوجية لذلك الجمهور كانت تتحكم بها الخطابات التى اشتغلت عليه، فوجد نفسه، ماديا، فى قبضة نظام معلوماتى حوّله إلى سايبورغ.

وليس القصد من هذا الغوص فى القرن التاسع عشر أن نوحى بأنه لا جديد على الأرض، بل الهدف هو أن نشير إلى أن جانبا كبيرا من النقاش الدائر حول السايبورغ هو اشتباك مع ميكانيزمات الأداء، ومع المشاهدين بشكل خاص. يصف ستيلارك تجربة يمكن بواسطتها أن " يؤمن " تحليل جبيغ (JPEG نظام أرشفة الصورة بمعدل تصغير واحد إلى عشرة ـ المترجم) "بيانات ترسم خرائطها للجسد عبر نظام تحفيز العضلات... فالصور التى تراها هى الصور التى تحركك" (ستيلارك ٢٠٠٠ : ١٢٣). ويشير ألفونسو لينجيس إلى أن هذا هو الحال، دائما : فالترقب الخائف لشىء خارجى، باعتباره شيئا يحث على التماسك المتآزر للمشاعر، يوجه المخطط البيانى للحالة المزاجية، توجيها ديناميكيا (لينجس ١٩٩٤ : ١٤). وما فعله هو ستيلارك هو أنه قام بتجربة / أداء جسد عملية عصبية ـ فسيولوجية أساسية، وإن كانت خفية.

ونتج عن هذا الأداء، الإيحاء بأن هذا يحدث للمرة الأولى، وبأنه لا يحدث إلا نتيجة التفاعل بين الجسد والتكنولوجيا - الإيحاء بميلاد السايبورغ.

ومن تأثيرات هذا الميلاد تسليط الضوء على المناقشة وعلى مسرحة الجسد / اللاجسد وعلى الافتراضية، وهى أمور تنشغل بها الفينومينولوجيا والممارسة الأدائية. وتنبع هذه القدرة على تسليط الضوء من أن السايبورغ، كما رأينا، هو علامة الجديد ومن أن بلاغته مُعْدية. وهذا السايبورغ المناقض للجسد ـ بتغافله عن العمليات الجسدية العادية - هو الشىء الذى نقده مانفريد كلاينز، فقد كان يظن أن المشروع ينتهك قانونه الخاص بـ " التوسعة الإنسانية للوظيفة ". فقد اعتمد ذلك المشروع على نظم " إنسانية - آلية " ذاتية التسيير، وهو يكيف الجسد مع رحلات الفضاء. وكان المقرر أن تعمل تلك النظم " من دون الاستفادة من الوعى للتعاون مع آليات التحكم الذاتية الاستاتيكية للجسد " ويجرى " إظهار" هذه القدرات، عند حدها الأدنى" فى ظروف تحت السيطرة، كما هو الحال فى اليوغا أو التنويم المغناطيسى. فالخيال يجرى توسيعه بالسيطرة العضلية التى يقدر عليها حتى أحد التلاميذ فى مدرسة من مدارس اليوغا " (كلاينز وكلاين ١٩٩٥: ٣٠ - ٣١). تلك السيطرة على الجسد المفرد يمكن تطويرها إلى مدى أبعد، كما يلاحظ دى لاندا، من خلال الممارسة التاريخية المعروفة للكافة للتدريب العسكرى، حيث يدخل الأفراد إلى نسق آلى، ليصبحوا جسدا واحدا من رجال عديدين (دى لاندا ١٩٩١ : ٥٨ ـ تمهيد).

والانضباط الجسدى الذى يعنيه كل من كلاينز وكلاين، بهدف " التوسعة الإنسانية" - وذلك المتعلق بالجسد المدرب تدريبا خاضعا للسيطرة، على وجه اليقين - يبدوان أقرب إلى برنامج التدريب عند سوزوكى منهما إلى الأكروبات التقنية عند ستيلارك. لكن الصورة العصرية للسايبورغ تتدخل هنا لتبقى العمل " الحداثى" عند ستيلارك، ونظام تدريب المؤدين منفصلين، أحدهما عن الآخر. فقد يكون تدريب المؤدين وثيق الاتصال بـ " التوسعة الإنسانية " لكن لا علاقة له بإنتاج السايبورغات.

وهـذا ما يشهد به سوزوكى بهجومه النقدى على ضياع الروح فى العالم الحديث. لكن هذين النمطين المختلفين، بدرجة ما، من أنماط الأداء يمكن أن يندرجا تحت كلمة " سايبورغ". فحدود الجسد وإمكانات توسعة قدراته - بتفريغ الجسد، وتوحيده بالأرضية، وإنهاء مركزيته - يتم استكشافها بوضع الجسد داخل إطار ميكانيكى خارجى منطقى يستولى عليه (هاراواى ١٩٩١). فالعصا، والافتلاج الذى يحدث عبر المحيط، هما عمل المشغِّل عن بعد، بقدر ما هما انتفاضة اليكترونية والنظرة إلى هذه الأمور باعتبارها أمورا منفصلة " تتصل بأفكار عن الإحساس بالحركة أكثر مما تتصل بخبرة الإحساس بالحركة. وهذا التقسيم للمصطلحات مأخوذ عن هيليل شوارتز الذى يحشدها كجزء من محاولة وصف الإحساس الجديد بالحركة فى القرن العشرين، حيث تعبر الحركة عن كلية الجسد. وتختلف البنى الحركية، أو مثُل الإحساس بالحركة، أو " الخبرات بإحساس الحركة المركزى" (شوارتز ١٩٩٢ : ١٠٥).

فالبنى الحركية عند سوزوكى وستيلارك - وعند لولو فيرارى فى الحقيقة - تفصل بينها أفكار تتعلق بالهدف الروحى والحداثة. لكن هذه الأفكار لا تتصف بتمييز واضح كمفهومات عن الإحساس بالحركة. فقد يكون الأمر هو أننا نرقب، الآن، نشوء إحساس جديد بالحركة. ويمكن أن نجد هذا الإحساس بالحركة فى ثقافة الجيم أو فى الحمية أو فى " كمال" الأجسام - وربما أيضا فى " شخصية " مكملات الزينة (الإكسسوارات - المترجم) والسكن فيها، فى أسلوب استخدام الهاتف النقال، فى السيارة التى نقودها ونزينها باعتبارها تعزيزا لشخص صاحبها. هذا الإحساس الجديد بالحركة مرتبط بتجربة ليست هى الميكنة الاغترابية للجسد بل هى خبرة بالجسد كشىء يمكن الامتداد به إلى ما بعد حدوده " الطبيعية" - حيث تكون تلك الطبيعة عقيمة أو إنسانوية أو ليست جذابة بما يكفى. فالسايبورغ، إذن، يتم تشغيله هو ذاته. بميكاينزمات أقدم، أكثر من كونه علامة قطيعة معرفية. وهذه الميكانيزمات تتصل بإبداعية الأداء.

نفذ ستيلارك فى نوفمبر ١٩٩٥ تجربة أدائية أسماها تجربة " الجسد الصاعق / الطفيلى الأصلى " وتم توصيل جهازه العضلى، وهو فى لوكسمبورغ، بالأسلاك، بطريقة جعلت من الممكن رؤيته والوصول إليه وتشغيله من أطراف التوصيل فى باريس وهلسنكى وامستردام. وكانت حركات الجسد لا إرادية، لكن كان بوسعها إطلاق عملية تحميل الصور على أحد المواقع الإليكترونية. وهكذا كان الجسد يتحرك " ليس كاستجابة لجسد آخر فى مكان آخر، ولكن كاستجابة لنشاط شبكة الانترنت ذاته... بعد أن تم تحفيز هذا الجسد، ليس بجهازه العصبى الداخلى، ولكن بالمد والجزر الخارجين لتدفق البيانات" (http.stelarc.va.com.au). وقد جاء نشاط الانترنت من مشغّلين يعملون عن بعد - مثل لاعبى العرائس، ربما. وقد حلت محل القضبان أو الخيوط نبضات كهربية، لكن النموذج ماثل. ورغم كل ما فى عمل ستيلارك من طابع " بعد - حداثى" فإن العلاقة بين جسد العروسة وجسد المؤدى البشرى الذى يلعب بها هى علاقة قديمة تماما.

فى تلك العلاقة يكشف جسد العروسة عن حدود الجسد البشرى، طارحا مثالا للاكتمال يتجاوز القدرة البشرية. وقد نقل كلايست فى ١٨١٠ عن أحد الراقصين قوله: إن العروسة تتجاوز قدرة الراقص البشرى. فالعروسة لن تظهر التكلف، الذى يظهر عندما تجد الروح نفسها فى أى نقطة غير مركز الثقل الخاص بالحركة. لا يقدر الإنسان على مجاراة أى من هذه الأشياء : "الرب وحده هو الذى يستطيع أن ينافس فى أمر من أمور هذا المجال" (كلايست ١٩٨٩ : ٤١٧ - ٤١٨). ويجسد نشاط العروسة نظاما ميكانيكيا، كفاءة، سيطرة. وكما قال غوردون كريغ، بعد ذلك، فإن المؤدين من البشر يتعين عليهم أن يتعلموا من هذه الخواص، إذا كان لنا أن ننقذ فن المسرح من التدهور الذى حل به، بسبب محاولتنا تقليد الطبيعة. فما من ممثل بلغ، حتى الآن، " تلك الدرجة من الكمال الحركى التى تجعل جسده عبدا " خالصا" لعقله (كريغ ١٩٨٠ : ٦٧).

والهـدف حـسب صـيـاغـة كـريـغ الشـهـيـرة فى ١٩٠٧ هو أن يصـبح الممـثل "Ubermarionette" (سوبر عروسة – المترجم).

ويمكن النظر إلى آراء كريغ حول الممثل باعتباره – إذا جاز التعبير – آلة مؤدية بوصفه تعبيرا عن اللحظة الثقافية التى عاصرها. وقد كان المستقبليون الإيطاليون، أيضا، مهتمين بالعرائس، على نحو خاص، لكن الاشتغال الحداثى على الجسد مال– عموما– إلى التركيز على قدرته، إما على التشبه بالآلة أو على التعلم منها، – وقد صاغ كابيك لفظ " روبوت" فى ١٩١٧، كما يقول لنا رايتشاردت، من كلمة تشيكية تعنى : العمل القسرى أو العبودية " رايتشاردت ١٩٧٨ : ٣١ ؛ انظر، أيضا، غروبيوس ١٩٦١ ؛ سيغيل ١٩٩٥ ؛ وولين ١٩٩٣). وتطبق أعمال مايدهولد الاستكشافية فى مجال الميكانيكا الحيوية (١٩٢٢) " المبادى الدائمة للميكانيكا " على الحركة العضلية (بروان ١٩٦٩). وفى فيلم Enthusiasm لدزيغا فيرتوف (١٩٣٠) يتبين أن هذه الكفاءة الحركية تنبع من نشاط العمل المنتج وإيقاعه، حيث يقوم الجسد بتحويل الطبيعة، باستخدام شىء ما. لكن هذه الاهتمامات الثقافية سبقتها حالات صناعية مهدت لوجودها. لقد أراد هولد أن يصل بإنتاجية الممثل إلى حدها الأقصى، تماما كما روجت مدرسة تايلور فى الإدارة للتنظيم العلمى" للوقت والحركة، وبالتالى الأرباح، فى عنابر المصانع " ويبدو أن هذا آنتج عمليات التأصيل الجمالى الخاصة به فى الترتيبات الميكانيكية والتنظيم النمطى للأجساد الأنثوية فى فرق الرقص، كما كان الحال مع تيللر غيرلز، ثم أفلام السينما التى أخرجها بزبى بيركلى (كراكور ١٩٩٥ ؛ ثيولايت ١٩٩٢ ؛ وولن ١٩٩٣ : ٥٤ – المقدمة).

وقد انتقدت الفرقة المسرحية الاشتراكية اليديشية فى نيويورك ذا بروليت بويهن هذا الترتيب الميكانيكى. واستخدموا فى العرض الذى قدموه بعنوان " تمبو تمبو" (١٩٣٠) الإيقاعات الشعرية لتصوير تأثيرات آليات تسريع وتائر العمل الصناعى الرأسمالى على قوة العمل ـ ثم استخدموا الإيقاعات ذاتها لتمجيد تأثيرات خطة العمل

الخمسية السوفيتية الجديدة. فالجسد الميكن، سواء عند المظهرية التايلورية أو عند الميكانيكا الحيوية المنتجة، يتم إبرازه باعتباره طرحا أيديولوجيا وباعتباره تطبيعا أيديولوجيا، فى آن معا، حسب اهتمامك. هذا الإبراز الأيديولوجى هوالأقرب إلى أن يكون الخاصية المميزة للحظة الحداثية,أكثر من مجرد إدغام الجسد فى الآلة. فوراء ابتسامات فتيات بيركلى يجرى العمل بأدوات التصوير الخاصة بالفيلم، لتحقيق التوازن. والفتيات يعدلن أداءهن فى مواجهة الآلات الخفية، وهو ما يعنى العمل لإنتاج صورة الكمال، لتؤصل بدورها لجماليات فكرة الآلة.

وآلة الكمال الخفية هذه لها تاريخ من الأداء يمتد إلى ما يتجاوز الاهتمامات الأيديولوجية المؤقتة للحداثة. لقد تعلم ممثل التراجيديا فى أثينا القديمة تقنيات مادية للأداء وهو يرتدى القناع ونعل البسكن - ذلك النعل الذى يمنح الجسد ارتفاعا (باعتباره حذاء جلديا عاليا ذاسيور - المترجم). فالملبوسات تنتج فى الجسم وعلى الجسم أمزجة معينة تتصل بالمشية وبالمظهر : المظهر بالعنق والكتفين، التوازن، الخطوات الواسعة. ونتيجة هذه الضوابط العضلية تتمثل فى تأثير أكثر من إنسانى - رصانة التراجيديا وجاذبيتها. أما الأشياء التى توضع بشكل مختلف - طوق الرقبة المكشكش ومشد الخصر، مثلا - فهما ينتجان ترتيبات عضلية مختلفة، بإبراز رأسية الجسد، والإبقاء على العمود متيبسا، وخلق مركز جاذبية عال، وهدوء مهذب، وثبات حتى عند الرقص. وتسفر هذه التقنيات الخاصة عن التوازن والتهذيب اللذين يميزان أجساد البلاط فى أوائل القرن السادس عشر أوائل السابع عشر، فى أوروبا (فرانكو ١٩٩٣ ؛ هوارد ١٩٩٨ ؛ كاكلارى ١٩٩٨ ؛ فيغاريللو ١٩٨٩). لكن كانت هناك، فى وقت لاحق، محاولة أشهر - لاتزال قائمة - لرفع الجسد الى أعلى، لرفعه من فوق الأرض، بالمعنى الحرفى. فقد قللت راقصة الباليه الكلاسيكى فى منتصف القرن التاسع عشر اتصالها بخشبة المسرح بفضل الوترين الخشبيين فى حذائيها إلى مستوى النقطة الواحدة (فوستر ١٩٩٦، هاموند وهاموند ١٩٧٩). وبالتدريب الذى ينمى عضلات الساق إلى آخر حدود الرقة " النسائية " ويهدد بتشويه دائم للقدمين.

حققت راقصة الباليه نتيجة هى الكمال الأنثوى غير الجسدى، أو الأنوثة التى امتـدت إلى ما يتجاوز الجسد، والتى اكتملت على هذا النحو - الحورية التى هى أكثر (أو أقل) من البشرى، المرأة باعتبارها لا جسد.

وبهـذا المعـنى تصبح راقصة الباليه، تقريبا، مثل عروسة كلايست، تتسامى على الحـدود المقيـدة بما هـو أرضـى للبدنيـة البشرية. ويتعزز التأثير أكثر، بظهورها كواحدة فى مجموعة، حيث تنسخ كل واحدة حركات الأخريات، فى شكل فنى لا يقمع الفردية من خلال الكلام، فحسب، بل ويصر، أيضـا، على تماثـلات فى تصفيـف الشعر والملبس. وتصبح راقصة الباليه، هى ذات مستقلة بالحـد الأدنى من الاستقلال، بالتالى، فاتنة. فوفقا لشروط كلانسيت يصل الجمال إلى المستوى " الأنقى " فى الجسد الذى، إما أنه لا يملك وعيا أو يملك وعيا مطلقا : العروسة - أو الآلة. لكن صـورة راقصة الباليه en pointe (الواقفة على أصابع القدمين - المترجم) لاتصنف، تلقائيا، كسايبورغ، لكنها مثال لعلاقة مع اللا جسد، مع الوتدين اللذين يعدلان نظام الجـسد. بل ويبـدو أن ربط برامج تدريب الأداء بالسايبورغ أمر غير لائق، وبدرجة أكبـر، لكن بعض هذه البـرامج ليس بعـيدا عن نموذج الأوتوماتون (الإنسـان الآلى - المتـرجم). ويشير بارى كينغ إلى أن تدريب الممثلين، على العموم، مصمم فى ضوء أشكال السلوك الجسدى المختزلة إلى " حالة من ذاتية الحركة " (كينغ ١٩٨٥ : ٢٩). لكن هناك رابطا أكثر تحديدا. فقد كان واحداً من الشخصيات القيادية فى الأداء الصامت المعاصر، وهو إيتيان ديكرو، يتطلع إلى "la naissance de cet acteur de bois" (ميلاد ذلك الممثل الخشبى - المترجم) (ديكرو ١٩٦٣ : ٢٤) وقد كان يشير إلى uber marion ette عند كريغ، الذى أخذ بدوره عن مناقشة كلايست حول العروسة. لكن خط النسب يمضى إلى الأمـام، أيضـا. فـقد كـان كريغ، الداعى إلى المثل الميكانيكى، ضـيف الشـرف فى عرض للأداء الصامت فى ١٩٤٥ أداه ديكرو وجان لوى بارو ؛ وفى ١٩٧٢ التقى بارو سوزوكى وألهمه، فمضى هذا الأخير إلى تطوير برنامج تدريبى فيه " يتحرك الممثل مثل العروسة على إيقاع الموسيقى " (سوزوكى ١٩٨٦ : ١١).

والمقصود بالأصداء والتوازيات التى حاولت توليدها هنا أن نشير إلى أن السايبورغ، وهو أبعد ما يكون عن أن يعد أرقى أو أكثر تقدما، هو ظاهرة تحتل مكانها فى مجال مألوف بفضل تواريخ الممارسات الأدائية. إنه مثال واحد على صياغات ثقافية متواصلة لعلاقة الجسد باللا جسد (غونزاليز ١٩٩٥ ؛ هيس ١٩٩٥). وتفترض كل صياغة من هذه الصياغات شروطا وممارسات معينة تعرّف الجسد واللا جسد. وبدوره، فإن انتشار هذه الشروط والممارسات ينطوى على إمكانية صياغة القيم الفاعلة فى ثقافة ما. فالطاقة الثقافية لطوق الرقبة المكشكش مركزة على استخدام أكثر إلحاحا لوضع الرأس كعلامة طبقية أكثر منها رابطة عنق. فما هى القيمة الثقافية التى يمكن أن نلاحظها فيما يخص السايبورغ ؟ يرى البعض أن صورة السايبورغ تمثل الجسد كموقع للجدل (حول الجنوسة، مثلا). لكن يمكن الزعم بأن هذه هى حالة كل تصوير وكل نقاش حول الأجساد (برامج الرقص الحديث المبكرة صاغت قيما طبقية)، فالنقطة هى : ما الذى يدور حوله الجدل ؟ وفى حالة السايبورغ، فإن التركيز ليس على التساؤل حول حدود الجسد البشرى – وهو ما يمكن أن يكون هما أكثر حداثية – بل إن التركيز هو على إمكانات الإدراك والتعريف البشريين.

وفيما يبدو أن هذا قد يحتاج إلى مناقشة، فالنقطة المركزية بالنسبة لما استهدفه هنا، هى أن السايبورغ يمثل بالنسبة للتحليل ما تمثله كل الممارسات الأدائية – وبالتحديد الاتصال الخاص بين الجسد واللاجسد، حيث يمكن أن يعتبر الاختيار المحدد للشىء وللجزء من الجسد نوعا من التركيز الثقافى والأيديولوجى.

الرب والعروسة

نحن فى نهاية أسبوع عيد القيامة فى غرناطة فى ٢٠٠١. وفى دائرة التسوق المهجورة، فى وقت القيلولة الهادىء تهب نسمات من موسيقى الباروك. وعندما تدور مع

ناصية الشارع، ترى شخص امرأة هادئة فوق قائم صغير. إنها ترتدى ثوبا أزرق، وعلى وجهها خمار أبيض. يميل الجسد إلى الأمام، باتجاه الزهور التى تواجه المرآة. ولا صوت سوى الموسيقى.

وهى، فى ذاتها، أمر ملغز - فهى لا تجتذب حتى زحاما بالمعنى المفهوم. ولكن بالنسبة لأى شخص زار رامبلاس فى برشلونة، التى تماثل كوفنت غاردن بالنسبة للندن، فهذا الأداء هو فى مكانه المناسب. أنه واحد من تلك التماثيل الحية، شكل من أشكال الفن الجماهيرى، حيث يبقى المؤدى هادئا قدر الإمكان، فتلك التماثيل التى تتحرك تفعل ذلك كأنها إنسان آلى، بشكل متكرر وميكانيكى. ولتعميق الإيحاء بالطبيعة الساكنة، فإن ما انكشف من الحم مطلى بلون الملابس ذاته - البياض الشامل أو اللمعة المعدنية هما التأثيران المفضلان. إنه نوع من التهيوء، بأن تمتنع، بكل دقة، عن أى فعل. وعلى عكس المغنى المتهيىء، فإن التمثال يعمل لتوليد شعور بالغموض بأنه لا ينتمى إلى المساحة العامة التى يسكنها، على نحو مناسب. لأن إشغال البشر لمساحة عامة فى مدينة يميل إلى أن يتضمن نشاطا وصوتا - قراءة جريدة، دردشة، عبور الميدان، الفرجة على الدكاكين، إلقاء خطبة. التماثيل جزء من بيئة النشاط - إلا فى حالة كائن بشرى يتصرف كتمثال. وعندها، ولأن بشريته واضحة، يصبح الأمر أداء للسيطرة، للاستدامة - ضد تأثيرات الزمن على الجسد - حالة الصنمية، الاختيار الإرادى لأن تكون وكأنك لا جسد.

وهنا، وبعد لأى، أحتاج إلى وقفة إزاء كلمته " اللاجسد ". إن استخدامى لها اتجه إلى تجاوز الكلمة التى تبدو أكثر وضوحا، أو حتى إلى الالتفاف حولها - " الشيء". وقد عالج الفينومينولوجيون المعنيون بالأداء، وخاصة ستانتون غارنر الابن، بالفعل، العلاقات بين الشيء والجسد فى الأداء، معالجة بليغة. وينطلق هذا العمل من الاهتمامات التى تحيط بثنائية أخرى، تلك هى ثنائية الذات والموضوع (الشيء فى النص الأصلى object وهو اللفظ الذى يشار به إلى الموضوع، أيضا، فى ثنائية الذات

والموضوع – المترجم) وهذه الثنائية ثنائية تضاد، بشكل حازم، فى صياغة ميرلوبونتى : "لايمكن لكل موضوع أن يؤكد وجوده إلا بأن يحرمنى مما لى " (عند غارنر ١٩٩٤ : ١٠٦). وبالنسبة لغارنر فإن هذه العلاقة المتوترة بين الذات والموضوع هى الأمر الجديد الذى تمسرحه الواقعية الحديثة فى تصوير. ولى الأمر " لها روله بنتر (١٩٦٠) – كما يرى هو ـ اكتشاف الذات عرضيتها وانعدام المركزية لديها فى محيط يغص بالأشياء المعطلة والمركبة اعتباطيا (غارنر ١٩٩٤ : ١١٠ – ١١٩). وهكذا فالأشياء فى علاقتها بالجسد لها تأثير الذات. يندغم الجسد والذات، أحدهما فى الآخر، على أحد جانبى الثنائية، وتبقى عليهما هناك الأشياء المعادية.

ولا يقبل هذا النموذج، بشكل كامل، بمعنى امتداد الجسد خلال الأشياء أو تدفقه إلى داخلها. وفى إطار الخطاب الفينومينولوجى فهذه أشياء تحتفظ بوظيفتها، باعتبارها عدة الذات، ببساطة. لكن هذا الخطاب هو الذى أمن، أيضا، الأساس لموجز غارنر عن تطور الأداء، منذ كانت أدوات المسرح ملكية تخص شخصا ما، إلى أن أصبحت معطلة ومقلقة. إنه تاريخ تطورى يأخذنا إلى الاغتراب المعاصر. وما يحجبه هذا التاريخ هو الظهور المتكرر والمشحون للعلاقات بين الجسد والشىء. فالسايبورغ حديث، أيضا. والحقيقة أنه صيغ، لأول مرة، سنة ظهور " ولى الأمر " لسنبتر. ورغم أنى أرى أنه، بحد ذاته، مثال آخر على الطاقة الأدائية المركزة لعلاقات الجسد والشىء، فالسايبورغ كفكرة يمنحنا طريقة لصياغة هذه العلاقات لا تتحصل لنا مع كل الهراء الفينومينولوجى المتراكم. ويمكن لهذا الاهتمام بطاقات التركيز الجسدية – الشيئية أن يعطينا تاريخا للأداء، من نوع مختلف، وهو مارسمت شظايا منه على عجل فى القسم السابق. وإضافة إلى ذلك فهو يمضى، إلى ما يتجاوز الشىء، بمفهوم ذلك الذى يقع خارج الجسد وإن كان يصوغه. لقدمنحتنا السيبورجية نظام المعلومات كبيئة جسدية، كشىء يحمل فكرة التمدد والتعبئة بطريقة لا تحققها خطابات فوكو الانضباطية. وهكذا فوفقا لهذا المنطق، وعندما يطلق ديكرو عبارته المشهورة " كلما زاد ما يمسك به الممثل، كلما قلت حاجته إلى أن يتماسك " فإن الجزء الأول من العبارة

يشير إلى (الاغتراب) الناشىء عن التوتر بين الذات والموضوعات. لكن الجزء الثانى هو الذى يضع تصورا لإضافة شىء إلى الجسم، لاحتواء ذلك الشىء بهدف محدد، هو خلق جسد جديد. ويمكن أن نقول إن ديكرو، الذى يأتى بعد كريغ، يتصور الممثل باعتباره سايبورغ.

وقد كان تمثال المرأة المتماسك فى وقفته أمام واجهات المحال، أكثر إلغازا، وأكثر غرابة، من تلك الأشياء التى تقلد الأجساد وراء الواجهات الزجاجية، ذاتها. وما أن حل اليوم التالى حتى كانت داخل دائرة الكاتدرائية. فى منتصف أحد القيامة :

شرد لحن الباروك حول العمل الحجرى الرمزى. وقف التمثال، ومر به الناس. لكن سياقا مختلفا من الأداء ألح على إظهار وجوده هناك، على مسافة قريبة جدا من الكاتدرائية. لقد ظلت شخوص هادئة تتحرك، طوال الأسبوع، فى مختلف شوارع المدينة. وكانت كل تلك الشخوص دينية، بشكل واضح. وقد تجمعوا كلهم عند نقطة معينة، فى محيط الكنيسة. وفى تلك المساحة، التى فرغت، مرة أخرى، من كل أشكال التجمع والصخب التى كانت تحيط بتلك الشخوص الدينية، وقف التمثال. وعلى عكس لذلك النشاط السابق بدا اللغز المعتاد للتمثال هامشيا، وهو يذوب متحولا إلى شىء صغير ونحيل وفردى ومقتضب ومتطفل على الفن - شىء إنسانى.

ذلك أن تلك الشخوص الساكنة الأخرى كانت مصنوعة من خشب. وبعد أن طليت واكتست وأحيطت بالشموع والزهور، وضعت الشخوص فوق محفات حملت على أكتاف ٣٢ شخصا يحملونها وقد اختفى كل ملمح لهم، ما عدا الأقدام، تحت البنية الخشبية. واحد منهم جاء قبل يوم واحد، من أقصى الشارع المحاط بالأشجار إلى بلازاديل كارمن. كان شكل المسيح المنحنى تحت صليبه والذى سبقه التائبون الملثمون يحملون صلبانهم وشموعهم، ووراءه فرقة موسيقية تعزف أنغاما منتحبة على الآلات النحاسية وآلات النفخ الخشبية. ورفت الثياب الأرجوانية التى تغطى المسيح، بفعل الريح. وعندما داروا بحملهم حول ناصية الطريق، غير حملة المسيح إيقاع مشيتهم.

فالدورات حـول النواصـي تحـت عـدة أطنان يحملونها هو ضرب من الفن، ولكى يظهروا مهارتهم، غيروا الإيقاع مع الفرقة إلى بازو دوبلى (Paso doble تعبير إسبانى يعنى الخطوة المزدوجة – المترجم)، ثم صاروا يتحركون ولا يتقدمون، بعد أن قيدهم – بل وعلمهم – إيقاع اثنين وثلاثين جسدا موحدة الحركة، فتأرجحت المحفة التى يحملونها. وفيما كان يتمايل هو أيضا معها " على إيقاعه الموسيقى" وثيابه ترف بفعل الريح، بدا أن المسيح الخشبى يتحرك.

يتحول الأثر الكلى إلى تنظيم دقيق وإلى تراتبية فى الجهد. فتقدم الموكب يسهله المسئولون عن الإدارة، بملابسهم السوداء، ونظاراتهم الشمسية، وهواتفهم النقالة. وتتألف جهة الموكب من التائبين بقلنسواتهم المدببة وثيابهم الكهنوتية، كبارا وصغارا، بعضهم حفاة الأقدام. وفى الأيام الدافئة، فإن ثياب الكهنوت تزيد العازفون من الأحساس بالحرارة. وراء المحفة الفرقة الموسيقية، وقد لبس العازفون الزى الموحد والقبعات، وحملوا أثقل الآلات، وهى الطبول، وقاموا بمعظم العمل. أما حملة المحفة الذين كدحوا أكثر من غيرهم، فكانوا الأكثر اختفاء. وقد حدث من حركتهم الحاجة إلى الاحتفاظ بالوحدة الكاملة فيما بينهم وإلى التواصل إيقاعيا مع الفرقة، وفوق كل شىء، الحاجة إلى استدامة ذلك الشىء الذى يسكنونه، وإلى التحكم به – وإلى إظهار قدرتهم على التحكم به. وقد أثقل أكتافهم ذلك اللا جسد الذى هو الرب. نحن نعيش فى حضارة أيقونات. وكما يقول بودينيه " التحول، الانمساخ، هذا هو الاسم الذى يعين مجد الجسد المبتعث وعمل الشاهد المحترف فى الأيقونة، فى آن معا " (بودينيه ١٩٨٩ ١٥١). يُلمس التمثال فى خشوع عندما يمر. لكن حركة اللاجسد تعتمد، كما هو الحال مع العروسة، على من يحملونه. أما أجساد من يحملون فقد ضبطها الشىء – واللا جسد الخاص – الذى يحتويهم.

وبعد أن رحلوا عن محيط الكاتدرائية، لا يبقى من أحد القيامة إلا امرأة تؤدى جسدها، كما لو كان لا جسد، كما لو كان تمثالا. والعلاقة بينها وبين الموكب هى، على

الأرجح، علاقة مصادفة، أنتجتها هذه المقالة. ويمكن رسم خريطة هذه العلاقة ضمن أطر عديدة : علاقة مؤد مستقل أو علاقة أخوة اقتصادية - دينية منظمة ؛ علاقة تضاد بين العلماني والديني، فن جديد أو تراث مخترع (بدأت بعض المواكب في وقت قريب، في ثمانينات القرن العشرين) ؛ امرأة مفردة أو مجتمع أبوي ؛ جهد فردي مقابل انضباط جماعي. ويتحدد المعنى بناء على طبيعة التجسيد في كل حالة، أو إذا استخدمنا عبارة دونا هاراواي " التجسيد جراحة ترقيعية ذات مغزى" (هاراواي ١٩٩١ : ١٩٥).

وهي تستخدم العبارة في مقالة عن الحركة النسوية وإنتاج المعرفة. وإذ تفحص دعاوى الموضوعية السالبة وفك الشيفرات، فهي تقول معبرة عن انحياز متعمد بـ " ظرفية " المعارف. " التعبير عن عالم (حقيقي) لا يعتمد، إذن، على منطق (الاكتشاف) بل على علاقة مشحونة بالطاقة تقوم على (التحاور). فالعلم لا ينطبق بذاته ولا يختفي إكراما لأستاذ في فك الشيفرات" (هاراواي ١٩٩١ : ١٩٨). ثم تقدم لنا عرضا للاتجاهات الاستكشافية في علم الأحياء باعتبارها " مرموزة " يمكن تطبيقها على مشروع الموضوعية النسوية وتضيف : " الحدود بين الحيواني والإنساني هي من دعائم هذه المرموزة، وكذلك الحدود بين الآلة والكيان العضوي " (المرجع السابق : ٢٠٠) وفي مقالة أخرى تعود، مجددا، إلى هذه الحدود. واهتمامها الرئيسي، هنا، ينصب على خطاب المناعيات، لكن ملاحظاتها حول رسم الحدود لها دلالتها، برأيي، على هذه الممارسات الأدائية في غرناطة، وفي غيرها : " الكيانات العضوية تُصنع ؛ إنها بُنى من نوع يغير العالم ورسم حدود كيان عضوي، كوظيفة لمنطق المناعيات، يمثل وسيطا قويا، بشكل خاص، لخبرات المرض والموت... " (المرجع السابق : ٢٠٨). وبالمثل " فالأشياء كالأجساد لا تملك وجودا مسبقا على هذا النحو. والموضوعية العلمية (تحديد الموقع، رصد الأشياء) لا تتعلق باكتشاف محايد، بل تتعلق بتشييد متبادل، وعادة ما يكون غير متكافىء " (المرجع السابق). وإذ تصر على الخصوصية التاريخية للأجساد، فهي ترى أن موضوع المعرفة هو " جزء نشط من جهاز الإنتاج الجسدي "

ومن هنا فإن " الأجساد، كموضوعات للمعرفة، هى عجرات مولدة للعلامات المادية " وتتحقق الحدود الفاصلة بينها فى التفاعل الاجتماعى " (المرجع السابق). وبوسعنا، الآن، أن نضيف أن هذه التفاعلات الاجتماعية يتعين أن تشمل الممارسات الأدائية.

ويكشف تاريخ الممارسات الأدائية عن علاقات متغيرة، بين الجسد واللاجسد فنقطة الاتصال المادى المحددة، والشروط المفهومية للعلاقة تتغير، تاريخيا. والطاقة المركزة فى الأداء الخاص بثقافة معينة للجسد / اللا جسد يمكن أن تكشف لنا أموراً تتعلق بتلك الثقافة. لكن بوسعنا أن نمضى، الآن، من هذه النقطة إلى خطوة أبعد. وإذا كان ما ذكرته هاراواى عن رسم الحدود الفاصلة صحيحا، فقد يبدو أن الأداء هو أحد هذا الموقع التى تساعد على ترسيم تلك الحدود. وإذا عدنا بالذاكرة إلى تلك الأدوات فى غرناطة، فسوف يكون بوسعنا أن نرى أنها ترسم حدودا متغيرة بين الشىء وبين الكيان العضوى، وأن تلك الحدود تتعلق بأمور مثل التقاليد والحداثة، والفردية والمجتمعية، والعلمانية والدين. وكما تقول هاراواى " ما يعتبر موضوعا هو، بالتحديد، ما يبدو أن تاريخ العالم يدور حوله " (المرجع السابق : ١٩٥). أو هو، فى الحالة المحلية لأسبوع القيامة الأسبانى ذاك، العلاقة بين الرب والإنسان.



المراجع

Allain, P. (2002) *The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki.* London: Methuen.

Balsamo, A. (1995) "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture," in M. Featherstone and R. Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk.* London: Sage.

Baudinet, M.-J. (1989) "The Face of Christ, the Form of the Church," in M. Feher, R. Naddaff, and N. Tazi (eds.), *Fragments for a History of the Human Body: Part One.* New York: Zone.

Braun, E. (ed.) (1969) *Meyerhold on Theatre.* London: Eyre Methuen.

Clynes, M.E. and Kline, N.S. (1995) "Cyborgs and Space," in Gray, Figueroa-Sarriera, and Mentor.

Craig, E.G. (1980) *On the Art of the Theatre.* London: Heinemann.

Decroux, E. (1963) *Paroles sur le mime.* Paris: Gallimard.

Farnell, R. (2000) "In Dialogue with 'Posthuman' Bodies: Interview with Stelarc," in M. Featherstone (ed.), *Body Modification.* London: Sage.

Featherstone, M. and Burrows, R. (eds.) (1995) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk.* London: Sage.

Figueroa-Sarriera, H.J. (1995) "Cyborgology: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook.* London: Routledge.

Foster, S.L. (1996) "The Ballerina's Phallic Pointe," in S.L. Foster (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power.* London: Routledge.

Franko, M. (1993) *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gabilondo, J. (1995) "Postcolonial Cyborgs: Subjectivity in the Age of Cybernetic Reproduction," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook.* London: Routledge.

Garner, S.B. Jr. (1994) *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Gonzalez, J. (1995) "Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook.* London: Routledge.

Gray, C.H. (1995) "An Interview with Manfred Clynes," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.

Gray, C.H., Figueroa-Sarriera, H.J., and Mentor, S. (eds.) (1995) *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.

Gropius, W. (ed.) (1961) *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, CN: Wesleyan University Press.

Hammond, P.E. and Hammond, S.N. (1979) "The Internal Logic of Dance: a Weberian Perspective on the History of Ballet," *Journal of Social History* 12: 591–608.

Haraway, D. (1991) *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

Hess, D.J. (1995) "On Low-Tech Cyborgs," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.

Hogle, L.F. (1995) "Tales for the Cryptic: Technology Meets Organism in the Living Cadaver," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.

Holland, S. (1995) "Descartes Goes to Hollywood: Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema," in M. Featherstone and R. Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. London: Sage.

Howard, S. (1998) *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

http://www.stelarc.va.com.au

King, B. (1985) "Articulating Stardom," *Screen* 26, 5: 27–50.

King, B. (1989) "The Burden of Headroom," *Screen* 30, 1–2: 122–38.

Kleist, H. von (1989) "On the Marionette Theater," in M. Feher, R. Naddaff, and N. Tazi (eds.), *Fragments for a History of the Human Body: Part One*. New York: Zone.

Kracauer, S. (1995) *The Mass Ornament* (trans. T.Y. Levin). Cambridge, MA.: Harvard University Press.

de Landa, M. (1991) *War in the Age of Intelligent Machines*. New York: Zone.

Lingis, A. (1994) *Foreign Bodies*. London: Routledge.

Look at Lolo, written and produced by Peter Stuart, Planet Rapido, for Channel 4.

Lupton, D. (1995) "The Embodied Computer/User," in M. Featherstone and R. Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. London: Sage.

Lury, C. (1998) *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London: Routledge.

McClary, S. (1998) "Unruly Passions and Courtly Dances: Technologies of the Body in Baroque Music," in S.E. Melzer and K. Norberg (eds.), *From the Royal to the Republican Body*. Berkeley, CA: University of California Press.

Penley, C. and Ross, A. (1991) "Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway," *Social Text* 25/26.

Poster, M. (1995) "Postmodern Virtualities," in M. Featherstone and R. Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. London: Sage.

Prolet, Buehne (1980) *Tempo Tempo*, in D. Bradby, L. James, and B. Sharratt (eds.), *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reichardt, J. (1978) *Robots: Fact, Fiction & Prediction*. London: Thames and Hudson.

Schwartz, H. (1992) "Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century," in J. Crary and S. Kwinter (eds.), *Incorporations* New York: Zone.

Segel, H.B. (1995) *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Sobchack, V. (1994) "New Age Mutant Ninja Hackers: Reading *Mondo 2000*," in M. Dery (ed.), *Flame Wars: The Discourse of Cyber Culture*. Durham, NC: Duke University Press.

Springer, C. (1991) "The Pleasure of the Interface," *Screen* 32, 3: 303–23.

Springer, C. (1994) "Sex, Memories, and Angry Women," in M. Dery (ed.), *Flame Wars: The Discourse of Cyber Culture*. Durham, NC: Duke University Press.

Stelarc (1998) "From Psych-Body to Cyber-Systems: Images as Post-Human Entities," in J. Broadhurst Dixon and E.J. Cassidy (eds.), *Virtual Futures: Cyberotics, Technology and Post-Human Pragmatism*. London: Routledge.

Stelarc (2000) "Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences," in M. Featherstone (ed.), *Body Modification*. London: Sage.

Suzuki, T. (1986) *The Way of Acting* (trans. J. Thomas Rimer). New York: Theater Communications Group.

Theweleit, K. (1992) "Circles, Lines and Bits," in J. Crary and S. Kwinter (eds.), *Incorporations*. New York: Zone.

Tomas, D. (1995) "Art, Psychasthenic Assimilation and the Cybernetic Automaton," in C.H. Gray, H.J. Figueroa-Sarriera, and S. Mentor, *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.

Vigarello, G. (1989) "The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility," in M. Feher, R. Naddaff, and N. Tazi (eds.), *Fragments for a History of the Human Body: Part Two*. New York: Zone.

Virilio, P. (1991) *The Aesthetics of Disappearance* (trans. P. Beitchman). New York: Semiotext(e).

Wilson, R.R. (1995) "Cyber(body)parts: Prosthetic Consciousness," in M. Featherstone and R. Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. London: Sage.

Wollen, P. (1993) *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

الفصل الثامن

الرد على الاختزالية العصبية[1]

إميلى مارتن

وهكذا فرغم أن حكاياانا

غير مفهومة، أثيرية،

وتكويننا العقلى

مادى بالأساس ؛

ورغم أننا لم نجرب

هذا التحول من مادة لمادة

فلكى نعرف أنفسنا

لابد من توضيح تفاصيلها

وليس فقط بغرض إعد د

أدوية أكثر فعالية

ولكن، أيضا، لنحدد رؤية

ذات دلالات أوسع

مادامت جزيئات الفهم

التى تسوقنا إلى الجنون

تؤمن نافذة عملاقة على

طبيعة الإنسانية

باروينديس، الجزيئات والمرض العقلى،

ص ٢٠٨

مقدمة

يصر العديد من الاتجاهات الفكرية المعاصرة، التى تعالج العقل البشرى، على اختزال " العقل " إلى " جسد " بتفسير العمليات النفسية باعتبارها عمليات عصبية. وسوف أناقش، فيما يلى، حالتين من حالات " الاختزالية العصبية " والفروق بينهما والسبب فى أن هذه الفروق مهمة. وأنا مهتم بالعمل الذى يمكن للمعالجات العلمية الجديدة أن تنجزه، وبما يمكن أن يكون عليه تأثيرها على المفهومات الثقافية للعقل، وللمرض العقلى، والذات، وكيف تتلقى بيئات اجتماعية محددة هذه التأثيرات المحتملة أو كيف ترفضها.

الاختزالية العصبية فى علم النفس البيولوجى

ناقش نيكولاس روز مثالا واحدا لعلم يموضع الأحداث العقلية فى الخلايا العصبية للمخ. وهو يحدد الطروحات الأساسية لطراز من الفكر يعرف بأنه علم النفس البيولوجى:

هذا الطراز من التفكير يصوغ ما يتعين تفسيره... وما يتعين تفسيره بعلم النفس البيولوجى هو أمر من أمور العقل. فالاكتئاب أمر عقلى. قد لا نعرف أى الأمور العقلية هو لكن الاكتئاب هو واحد من الأشياء التى يفعلها العقل... إنه الأمر العقلى الذى يتعين تفسيره ـ وحتى عندما يحيل التفسير إلى أحداث خارجية، كسيرة الحياة، أو التعاطى، الاعتداء على الأطفال، أو أى أمر كان، فالعقل قد أصبح نقطة المرور الإجبارى إلى التفسير (٢٠٠٠ : ٨ – ٩).

وفى هذه الرؤية للعالم لا يتصرف المخ باعتباره عضوا غير متغير. إنه يتصرف من خلال مكوناته، المفهومة على المستوى الجزيئى :

يعاد طرح بعض المسائل الفلسفية المركزية... فيما يتعلق بالتشكل وبالصيانة وبالتعديل وبالممرات المتعددة الاتجاهات بين القدرات والإرادات والعواطف عند الإرادة

- المزاج، والتأثير، والدافع، والاندفاعية، والتوتر، والفكر ذاته - والأحداث على المستوى الجزيئى - وعلى نطاق واسع، والإفراد، والتدمير، والتمثل، وإعادة التمثل ونوعية نشاط الناقلات العصبية وعلاقاتها بغير ذلك من أحداث التَّماس التى تتعلق بالمستقبلات وما شابه. (المرجع السابق : ١٠).

وتبرز الجينات، فى علم النفس البيولوجى، فى مختلف أنواع المخ، وهو ما يؤدى، بدوره، إلى أنماط سلوكية. فالعلاقات السببية بين الجين والمخ، وبين المخ والسلوك، تقاس عادة بشكل إحصائى.

وقد أظهرت بحوث الأنثرولولوجيين وغيرهم فى الدراسات العلمية أنه نقاط المرور الإجبارى التى فى المخ هذه لها مكان أوسع من مختبرات العلماء الباحثين فى علم النفس البيولوجى (دوميت ١٩٩٧ ؛ ستار ١٩٨٩) وفى مشروعى البحثى القائم، وجدت أن العناصر التى يصدفها روز، بعينها، يشار إليها، تكرارا، فى إعلانات الأسواق الجماهيرية وفى مواد أخرى تتعلق بالأدوية. وعلى سبيل المثال، فإن رسمين بيانيين لطرفين عصبيين، مع ناقلات عصبية دوارة بينهما، هى - ببساطة - فى مركز الإعلان المنتشر فى كل مكان عن مضاد الاكتئاب زولوفت، وغالبا ما تظهر صورة متحركة للناقلات العصبية، عندما يبث الإعلان تليفزيونيا.

وأحد من تحدثت إليهم أثناء عملى الميدانى، وهو فنان يموله المعهد الوطنى للصحة لينتج أفلاما بالتعاون مع علماء متخصصين فى الأعصاب. أخرج أعمالا بالفيديو موجهة للمراهقين، اعتمدت بشكل مباشر على علم العمليات العصبية :

لا أكف، فى هذه الأعمال، عن الإشارة إلى قضايا تتعلق بالمخ، وعلى الأعصاب، وما إلى ذلك. أنه أمر يشبه ما كان يمثله الرب بالنسبة للناس فى عصر النهضة، هذا هو العقل بالنسبة لهذا الفنان التليفزيونى... وعندما نتحدث عن الممرات الطبيعية إلى النشوة العارمة، تكون الرسالة بسيطة وطبيعية للغاية. فمن خلال الفن، من خلال الممارسة، توجد طرق تجعل الموصلات العصبية فى مخك تمنحك النشوة. أنت تدرك

جيدا أن هذه عملية كيميائية. ولديك هذه الكيماويات، موجودة بالفعل، فى جسدك. وهناك طريقة لإطلاق ذلك... وقد كنت أريد، فعلا، أن أجعل الناس يشعرون بأن لديهم تلك الإمكانية، بأن لدى كل إنسان الإمكانية بما هو موجود، داخل عقولهم (لى بوت،مقابلة حول شؤون الميديا، راديو جامعة جونز هوبكنز ٢٠٠١) وتعد رؤية لى بوت حول تعليم الناس كيف يفجرون ينابيع السعادة بتعليمهم الاستفادة من العمليات الكيميائية داخل أمخاخهم بمثابة علامة مهمة على تحول فى تاريخ الجهود المبذولة لفهم إضطرابات العقل.

ويتعين على المرء أن يعود بالذاكرة إلى مسافة بعيدة فى الماضى ليعثر على نقطة تحول أخرى فى علم النفس، لها أهمية مماثلة. وقد ساعدنا مايكل ماكدونالد على أن نفهم نقطة تحول مبكرة، مثل هذه، عبر دراسته حول " المجوس " الإنكليز، عند ريتشارد نابيير. فمن ١٥٩٧ إلى ١٦٤١ دون نابيير ملاحظاته حول الآلاف من مرضاه، مع خريطة الأبراج الخاصة بكل واحد منهم، رابطا بين الخواص البدنية والعقلية والاجتماعية والكونية :

وقد كان الغرض من هذه الخرائط الخاصة بالنجوم، تحديد موقع المريض فى الكون، بوضعه فى قلب دوامة القوى الطبيعية التى تحرك الكون، واكتشاف التوافق الذى يربط العالم الأصغر بالعالم الأكبر. وقد افترض الطب الفلكى أن اضطرابات العقل والجسد هى انعكاس لحركات النجوم وقد كانت الخريطة الفلكية أداة لاكتشاف طبائعها وأصولها. وأن تبين أن المطابقة قائمة، أصبح من الضرورى أن نلاحظ المريض بدقة ملاحظتنا للسماء. وتحت هذه الخريطة الفلكية لكل مريض سجل نابيير، بعناية، وصف المريض لمرضه أو العلامات التى سردها ممثله. وعندئذ يمكن المضاهاة بين الظروف الفلكية ومظاهر المرض، ويمكن اختيار العلاجات التى تملك الخصال السماوية والطبية المناسبة. (ماكدونالد ١٩٨١ : ٢٦).

وفى الوقت ذاته، تقريبا، وفى أسلوب مشابه، اعتبر روبرت بيرتون فى كتابه " تشريح المالنخوليا" (١٦٥١) أن المالنخوليا (داء السوداء النزاع الى الكآبة- المترجم)

تنبت من عديد من الظروف المتنوعة، التى تشمل التعليم الخاطىء، والتوتر، وأحداث الطفولة، والطفولة، والعناصر فوق الطبيعية، والنجوم، والرب، والشيطان (غروب ١٩٩٤ : ٩).

وكما يبين ماكدونالد، فبعد الثورة الإنكليزية وعلى مدار القرنين السابع عشر والثامن عشر اكتسبت التفسيرات العلمانية والطبية للاضطرابات العقلية مكانة راسخة من (١٩٨١ : ٩ - ١١ ؛ ٢٣٠). فقد بدأت نقلة متصاعدة، تبتعد عن الرؤية الكونية للإضطراب العقلى الذى ميز بداية العصر الحديث، وكانت نقلة تأسس عليها تحول جوهرى.

وقصة الكيفية التى تطورت بها النظريات الطبية عن أصل المرض العقلى وكيفية معالجته هى قصة معقدة لدرجة تحول دون تلخصيها هنا، لكن بيان روز المقتضب عن الطب النفسى مؤشر نافع، فقد تمكن الطب النفسى من أن يصل إلى داخل العقل، فقط، بالنظر إلى السطح الخارجى للجسد وبالإنصات إلى صوت المريض وتفسير دلالاته (٢٠٠٠ : ١١). وهذا يعنى أن التطورات فى النصف الثانى من القرن العشرين، التى فتحت الباب أمام دخول علم النفس البيولوجى إلى " أعماق المخ الحى " بما فى ذلك اكتساب معلومات عن الخلايا العصبية وتفاعلاتها الكيميائية، هذه التطورات مثلت تحولا جوهريا آخر (المرجع السابق).

الاختزالية العصبية فى العلوم المعرفية

لكى نوسع ونعمق فهمنا لكيفية عمل طب النفس البيولوجى فى الثقافة المعاصرة، فإنى أحب أن أضع بجواره الطرز الحديثة فى الفكر فى مجال علوم المعرفة التى يشار إليها باسم علوم الأعصاب التقديرية. وهذه منطقة أخرى من البحث المتصل بالمخ، وهى غير مرتبطة بالطب وبالعلاج النفسى والأدوية، ارتباطا مباشرا، وتعمل بمحاكاة

النشاط الخلوى - العصبى بشبكات حاسوبية. وبدلا من التركيز على الروابط الإحصائية بين الجينات والأمخاخ والسلوك (كما يحث فى علم النفس البيولوجى، فإن الباحثين فى هذا المجال يشيدون نماذج حاسوبية تقوم على ما تفعله الخلايا العصبية فى المخ. ثم إذا أمكن للنموذج أن يؤدى عمليات معرفية قابلة لأن توصف بأنها " تذكر" أو " إتخاذ قرار " أو " إختيار" يمضى منطقهم إلى أن هذا حدث، بالضرورة، لأن العقل يعمل بطريقة ماثلة شبيهة بالحاسوب[٢].

ومغزى هذه النماذج المعرفية بالنسبة لعلم النفس البيولوجى هو كالتالى : يمسك علم النفس البيولوجى بالعمليات الكيميائية فى المخ باعتبارها نقاط مرور إجبارى إلى تفسير السلوك اللاعقلانى أو المضطرب، كما يبين روز. لكنه يترك ما يقوله المرضى عن حالتهم ونوعية المعايير التى تحدد " السلوك غير العقلانى أو المضطرب، دون مساس لتبقى مفتوحة للمناقشة التفسيرية. والحقيقة أن علم النفس البيولوجى يبقى معتمدا، تماما، على تفسير معنى كلمات المريض (مع كلمات الأصدقاء والأقارب والشهود) كلمات عن ما يفعله أو ما تفعله وعن المشاعر والتفكير، من أجل التوصل إلى تشخيص. وبالتحديد، فمعنى اللغة ومعايير العقلانية هى التى يتم الإمساك بها، كما هو واضح، وجعلها بيولوجية بعلم الخلايا العصبية التقديرى. وتثير هذه التطورات فى علم النفس البيولوجى وفى علم الخلايا العصبية، إذا درسناها معا، إمكانية اختزالية عصبية أكثر شمولية مما يمكن تصوره باستخدام علم النفس البيولوجى وحده.

وقد بدأ اهتمامى بموضوع نماذج العلوم المعرفية للعقل مع الدارسين جورج لاكوف ومارك جونسون (١٩٨٠)، اللذين أوحيا لى بالتركيز على المجاز فى كتابى الأسبق وسمحا لى بالربط بين البنية المجازية للغة وبين تغيير البيئات الاجتماعية والثقافية[٣]، بعملهما عن العقل والجسد، فى علاقتهما باللغة، فى كتابهما " مجازات نعيش بها ". وقد كنت أتصور أن الأجزاء الغريبة فى كتاب لاكوف وجونسون، التى تربط " المجازات " بأنواع طبيعية" من الخبرات (المرجع السابق : ١١٨) يمكن تجاهلها

لأن الجزء الأكبر من العمل نظرى المجاز وهو يعمل، من حيث علاقته بمجازات أخرى ومن حيث علاقته بالوسط الاجتماعى. وعلى سبيل المثال، ففصلهما الأخير ينظر فى الكيفية التى يعمل بها التعبير المجازى " العمل مورد " فى كل من النظامين الرأسمالى والاشتراكى للسماح بأن يعالج العمل بوصفه مقولة مفردة ومتجانسة يجب الإبقاء على كلفتها منخفضة مع إخفاء الفارق بين أنواع العمل، التى يكون بعضها استغلاليا وبعضها مذلا (المرجع السابق : ٢٣٦ - ٢٣٧).

وكانت تجربة قراءة أحدث كتاب وضعه لاكوف وجونسون " الفلسفة فى اللحم الحى : العقل المجسد وكيف يتحدى الفكر الغربى " (١٩٩٩) صدمة هائلة لى. فبدلا من اللعب بالمجازات بعضها مع بعض أو ضد بعض، قدما هنا تفسيرا للوعى باعتباره يتألف من بنى عصبية فى المخ وهاكم بعضا من الأفكار الأساسية للموقف الجديد لدى لاكوف وجونسون.

" البنى المفهومية هى بنى عصبية فى المخ " (١٩٩٩ : ٢٠) تمثل البنى العصبية فى المخ، التى تسمى " اللاوعى المعرفى" جزءا كبيرا وأساسيا" من نظمنا المفهومية، والمعانى، والاستنتجات، واللغة "(١٢) ولا يزعم الكاتبان أن البنى العصبية ضرورية لعملياتنا المعرفية؛ وهما يزعمان أن البنى العصبية " هى ذاتها" عملياتنا المعرفية.

"المجازات تدرك، ماديا، فى المخ كنتيجة لطبيعة المخ وطبيعة الجسد وطبيعة العالم الذى نسكنه " (٥٩). وبحكم التعريف، فالمجاز يتألف فى جزأين منفصلين ماديا فى المخ، مجالين، يتم ربطهما عصبيا كاستجابة للخبرة. وعندما يتم تنشيط التعبير المجازى " الأسعار نزلت إلى القاع "، فإن أسعار" تنشط شبكة المجال الكمى فى المخ وترسل بالتنشيط إلى شبكة المجال العمودى التى تم توصيلها. وتنشط " نزلت إلى القاع" آلية الاستنتاج فى المجال العمودى الذى يترجمها إلى أدنى مستوى ممكن". " ثم يتدفق التنشيط عائدا إلى شبكة المجال الكمى مشيرا إلى تحول سلبى أقصى" (٥٥). وينشأ هذا التطابق بين الكمية والعمودية من علاقة فى خبراتنا اليومية المعتادة، مثل صب المزيد من الماء فى الكأس ورؤية المستوى وهو يرتفع "(٤٧).

" البنى العصبية تكتسب بالتعليم، وليس بالطبيعة، لكنها محدودة من حيث العدد بعدة مئات وهى واسعة الانتشار حول الكرة " (٥٦ ـ ٥٧). " نحن تكتسب نسقا ضخما من المجازات الأولية، بشكل آلى ولا واع بمجرد أن ننشط بأكثر الأساليب إعتيادية فى عالمنا من بواكير طفولتنا. ولا خيار لنا فى هذا فبسبب الطريقة التى تتشكل بها الوصلات أثناء الطفولة، فنحن جميعا نفكر باستخدام مئات من المجازات الأولية، بشكل طبيعى (٤٧). "لدينا نظام من المجازات الأولية لمجرد أن لدينا المخ والجسد الذى لدينا ولأننا نعيش فى العالم الذى نعيش فيه، حيث الحميمية تميل إلى أن ترتبط، ارتباطا ذا مغزى، بالقرب، والمودة بالدفء، وتحقيق الأغراض بالوصول إلى الوجهة المقصودة "(٥٩)" إذا كنت كائنا بشريا عاديا، فمن المحتم أن تكتسب تنويعة هائلة من المجازات الأولية بمجرد أنك فى العالم، دائم الحركة والإدارك " (٥٧)..

لا ينحصر الأمر فى أننا نصدر مقولاتنا لمجرد أن أجسادنا وأمخاخنا قررت ؛ فهى تقرر، أيضا، نوع المقولات التى ستكون لدينا وأى بنية ستتخذها... والطبيعة الخاصة لأجسادنا (التى تكون، فى الغالب، مشتركة بين كل البشر) تشكل كل احتمال لإنتاج المفهومات والمقولات لدينا" (١٨ - ١٩).

وبالنظر إلى اللحظية المادية للمقولات والمجازات فى المخ، فلا يمكن تغييرها بسهولة. " رغم أننا نتعلم مقولات جديدة، بانتظام، فلا يمكنا إدخال تغييرات هائلة فى أنساق المقولات لدينا عبر أفعال واعية تعيد صياغة المقولات (ورغم ذلك، فإن مقولاتنا تتعرض لإعادة صياغة لا واعية وإلى تحول جزئى عبر خبراتنا بالعالم)" (١٨ - ١٩)

والبنى العصبية التى يتألف منها العقل هى نتاج عمليات تطورية. " العقل تطورى، من حيث أن العقل يبنى على أشكال حاضرة لدى الحيوانات " الأدنى" من الاستنتاج المفهومى والحركى. والنتيجة هى دراوينية العقل، داروينية عقلانية : فالعقل، حتى فى أكثر صوره تجريدا يستخدم طبيعتنا الحيوانية أكثر مما يتسامى عليها"(٤).

والمنطقة المعنية بنماذج العقل، فى علوم المعرفة، أوسع بكثير من الممر الذى خرج بى من أعمال لاكوف وجونسون، لكنى مضطر إلى أن أقصر المناقشة هنا، لاعتبارات

تتعلق بالمساحة و بالحرص على عدم الخروج عن الموضع، على من شركائهم المباشرين في الحديث حول هذا الموضوع. لقد جاء استبعاد المجتمع والثقافة، ولا داعي لأن تذكر التاريخ أيضا، من تفسير لاكوف وجونسون للغة، بعد نشر كتاب بات تشيرشلند " الفلسفة العصبية " في ١٩٦٠، وهو كتاب فتح الباب لادعاءات بوجود علاقة سببية مباشرة بين بُنى الشبكات العصبية في المخ وظواهر درسها اللغويون وفلاسفة اللغة(٤).

وترى بات تشيرشلند (وزملاؤها بول تشير شلند وتيرى سيجنوفسكى وآخرون) في عملها في ميدان يدعى علم الأعصاب التقديرى، أن العقل يمثل العالم بواسطة شبكات من الخلايا العصبية. ويمكن خلق نماذج بالحاسوب لشبكات الخلايا العصبية باستخدام " معالجة موزعة موازية" (PDP) أو وحدات " توصيلية". وقد أثار هذا المقترب كثيرا من الحماس في عديد من الدوائر. وزعم البعض أنه بلغ مبلغ " ثورة علمية" (سميث ودى كوستر ١٩٩٨ : ١١١) "تحول رئيسى في المنظومة " (ريد وميللر ١٩٩٨ : الصفحة السابعة من التمهيد) أنه جعل اجتماعات جمعية علوم المعرفة " اجتماعات موصلة للحيوية" (سمولنسكى ١٩٨٨ : ١) أنه سيستدعى إحداث تغييرات رئيسية في الطرائق التي تفكر بها في ذواتنا (سميث وودى كوستر ١٩٩٨ : ١١١).

ما هي الوحدة التوصيلية ؟ إنها حاسوب ندخل عليه بيانات في شكل أرقام أو نماذج أو أصوات أو صور. وداخل الكمبيوتر شبكة كثيفة من وحدات الحاسوب البسيطة، غالبا ما تقارن بالخلايا العصبية. وتتلقى كل وحدة مدخلات إشارية وترسل مخرجات إشارية عبر توصيلات ذات ثقل رقمي يشير إلى أهميتها. وكل وحدة " تقرر " قوة مخرجاتها الإشارية بحساب يعتمد على قوة كل الإشارات الواردة. والوحدات "تتعلم" سويا بمضاهاة مخرجاتها مع المخرجات الصحيحة التي نقدمها. وعلى سبيل المثال، فقد يكون المدخل نسخة صوتية مدونة من قصة رواها طفل أمريكي في الخامسة من عمره، عن زيارته لجدته. وسوف يكون لدى الشبكة العصبية المخرج الصحيح بعد أن تتعلم كيف تقرأ النسخة بصوت مرتفع (باستخدام مركَّب صوتى)

بانكليزية مفهومة. وأثناء التعلم تعيد الشبكة ترجيح المدخلات و " تنمى الخلايا العصبية" وفقا للحاجة لتحقيق النتيجة الصحيحة:

ميكانيزمات العتاد hardware هى شبكات تتألف من أعداد كبيرة من الوحدات الموصَّلة بكثافة، التى تستجيب للمفهومات. وهذه الوحدات لديها مستويات تنشيط وتبث إشارات (مدرّجة أو ١ - صفر) فيما بينها عبر توصيلات مرجَّحة. وتقوم الوحدات بـ " تقرير" مخرجاتها الإشارية عبر عملية ترجيح كل واحدة من مخرجاتها الإشارية بقوة التوصيلة التى تأتى عبرها الإشارة، وتحدد إجمالى المخرجات الإشارية المرجحة وتغذى وظيفة مخرجات غير خطية، بهذه النتيجة، وغالبا ما تكون هذه الوظيفة المستوى الأدنى لإحداث استجابة بالتنبيه. ويتمثل التعليم فى تعديل قوى الوصلات وقيم وظيفة المخرجات غير الخطية، فى اتجاه يقلص التفاوت بين مخرج فعلى استجابة لمدخل ما ومخرج " منفصل" تؤمنه مجموعة مستقلة من المدخلات " التعليمية"، عادة. (بنكر : ٢).

ويشرح عالم الحاسوب بول سمولنسكى : هذه الشبكات " تبرمج نفسها "، ولهذا فهى مزودة بلوائح ذاتية الحركة لضبط ترجيحاتها لتقوم، بعد حين، بأداء تقديرات معينة" (سمولنسكى ١٩٨٨ : ١). فالشبكة " تقرر " بنفسها أى تقديرات سوف تؤديها الوحدات المخفاة ؛ لأن هذه الوحدات لا تمثل مدخلات أو مخرجات، ولا يجرى "إبلاغها" أبدا بما يتعين أن يوجد من قيم، حتى أثناء التدريب" (المرجع السابق : ١) وبعد " إتمام التدريب" لا تكون الشبكة العصبية محددة بمركبات المدخلات ـ المخرجات التى وفقت بينها أثناء التدريب : يمكن لها أن تعالج مدخلات جديدة (اقرأ قصصا جديدة) بشكل مرن رزكى، ولا تقع إلا فى أخطاء من النوع الذى يمكن أن يقع فيه قارىء من البشر، مثل النطق الخطأ لبعض أسماء الأعلام.

وهذه الشبكات العصبية القادرة على التعلم جذابة للغاية، بأكثر من معنى. وقد يتمنى كثير منا لو أنها ظهرت فى حياتنا، وهو ما سوف يحدث قريبا، إذا حكمنا فى

ضوء نجاح التطبيقات الأولى : فالشبكات العصبية تستخدم بنجاح فى التعرف على الكلام، فى تصميم الروبوت، فى ضبط الانبعاثات الذاتية، فى التحليلات والتوقعات فى أسواق الأسهم، فى اكتشاف العتاد المدفون، وهذه مجرد أمثلة وغيرها كثير. وهذه النجاحات المبكرة مذهلة لدرجة أنها توحى بقدر هائل من الثقة - وهنا يدق جرس الإنذار لدى. اعتاد علماء الأعصاب التقديريون على أن ننتج بعد حين، كل الخبرات والأنشطة الإنسانية، بما فى ذلك السلوك الإجتماعى. وفى رؤية بات وبول تشيرشلند : تفسير معرفة مخلوق بموقع ذبابة فى الفراغ هو أمر صعب بما يكفى. وتفسير معرفته بحرج شخص يحبه، بشخصية أحد السياسيين، أو بالأجندة الخفية للطرف المقابل فى مساومة، يمثل مستوى بالغ التعقيد. لكننا نعلم، بالفعل، أن الشبكات العصبية الاصطناعية، المدربة بالأمثلة، يمكنها أن تتوصل إلى التعرف على النماذج الأكثر إدهاشا فى تعقيدها وعلى المتشابهات فى الطبيعة وأن تتجاوب معها. وإذا كان هذا ممكنا مع النماذج المادية، فلماذا تستبعد النماذج الاجتماعية ؟ نحن لا نواجه أى مشكلة هنا، من حيث المبدأ. نواجه، فقط، تحديا كبيرا. (تشيرشلند وتشيرشلند ١٩٩٨ : ٧٧).

بل ويمكن فهم العقلانية كنتاج لتطور شبكات المخ : افترض وجود فارق حقيقى، فيما نطلق عليه، دون مراعاة الدقة، " النجاح فى الحياة " بين من يقع سلوكهم، بشكل عام، عند الطرف الأقصى للطيف " مسيطر" أولئك الذين يمثلهم النموذج الخيالى "كابتن كيرك" - ومن ناحية أخرى، أولئك الذين يقع سلوكهم، غالبا، عند الطرف الأقصى للطيف " فاقد السيطرة "، والذين يمثلهم الفرد الموسوس - القهرى... فالفروق السلوكية ذات الصلة... تتصل بعمق، الأرجح بخصال يكون الانتخاب الطبيعى حساسا إزاءها. (المرجع السابق : ٢٤٤).

وإليكم الكيفية التى يمكن أن تنشأ بها القيم الخلقية، نتيجة للعمليات ذاتها.

تعمل الجماعات الاجتماعية، بشكل عام، على أفضل وجه عندما يعتبر الأفراد أطرافا مسؤولة، ومن هنا، وكمسألة تتعلق بالسياسات العملية، فقد يكون من حسن الفطن أن يعد الناضجون مسؤولين عن تصدفهم، وعن عاداتهم. أي أنه من صالح الجميع، على الأرجح، أن يكون الافتراض المعياري المعمول به هو أن الفاعلين مسيطرون على أفعالهم، وأنهم على وجه العموم، يستحقون العقاب أو المديح على ما يفعلون... والشعور بهذه النتائج ضروري لرسم إحداثيات مشهد فضاء الدولة على النحو الصحيح، وهذا يعني الشعور بما يقابلون به من موافقة ورفض. (المرجع السابق : ٢٥١).

وبالنسبة للعقلانية والأخلاقية فإن الجماعة الاجتماعية تصبح " شبكة التعليم" التي تؤمن التغذية المرتدة لنظام التعلم البشري الخلوي ـ العصبي (انظر فلاناغان ١٩٩٦ : ١٩٣).

ورغم أن كلا من لاكوف وجونسون وآل تشيرشلند يعتقدون أن العقل يمكن اختزاله في المخ، فإن لاكوف وجونسون يريان العقل في صميم بُنى الخلايا العصبية، في حين يقبل آل تشير شلند بإمكانية أن تكون المعرفة خاصية " ناشئة" عند مستوى أعلى من النظام (تشير شلند ١٩٩٦ : ٢٨٢). لكن المستويات في نظامها توجد كلها في الجسد. وفي مقدمة " المخ التقديري " تكرر بات تشيرشلند وتيري سجلوفسكي الزعم بأن المعرفة على المستويات الجزيئية والخلوية للمخ، وإن تكن مهمة فهي غير كافية لفهم المعرفة، وهو ما يقدمانه لـ " رجل الخلية العصبية"، وهو شكل أعيد إنتاجه في نصوص أخرى في مجال علم الأعصاب. فالشكل يظهر هيئة إنسان تتألف من النظام العصبي، فقط، إلى جانب قائمة رأسية من الصغر إلى الأكبر : جزيئات، الوصلات، الخلايا لعصبية، الشبكات، الخرائط، النظم وأخيرا الجهاز العصبي المركزي. ولا تصوير ولا تسمية لأي مستويات أعلى (لنباس وتشيرشلند ١٩٩٦ : ٢٨٣).

وتؤكد تشيرشلند وسجنوفسكي، أيضا، أنه يتعين علينا، فيما سيأتي، أن نتوقع أن يصبح بإمكاننا تفسير الخواص الناشئة وان " تختزلها" إلى خواص من مستويات

أدنى (١٩٩٢ : ٢). ويركز كل هؤلاء الباحثين، طوال الوقت وبشكل قوى، على الطرائق التى يتيسر بها اختزال كافة أنواع التعلم إلى عمليات الشبكات العصبية. وعندما يفكرون فى البينة باعتبارها " معلم" هذه الشبكات من الخلايا العصبية فى المخ، فإن مجال رؤيتهم يبقى ضيقا : يفكر لاكوف وجونسون فى الخبرة الجسدية الإنسانية الشاملة، ويفكر راماتشاندران فى خبرة الأعضاء المبتورة، ويفكر أل تشير شلند على التكيف السلوكى فى ضوء الانتخاب الطبيعى.

ومع النفقات الباهظة لهذه الأبحاث التى تتكفل بها المؤسسات والشركات والحكومات (٥)، ومع إدعائهم بأنهم يقدمون تفسيرات اختزالية للاجتماعى / الثقافى، دون أن يظهروا اهتماما قويا بمغزى الأبعاد الاجتماعية والثقافية للوجود فإنى اعتبر أن علوم المعرفة الاختزالية العصبية أخطر أنواع الأعاصير - إعصارا قريبا، وإعصارا يملك القوة على جذب وابتلاع علوم مثل التاريخ والأنثروبولوجيا، فى جوفه، وعلى تدميرها وهو يفعل ذلك. ولحسن الحظ فهناك قدر من المقاومة للمشروع الاختزالى حتى داخل أوساط العلم المعرفى. وأريد هنا أن أتضامن مع اثنين من المعترضين : هيلرى تنام وجون سيدل .

وهيلرى بتنام، الذى روج، قبل عدة سنوات، للتشابه - الذى يعتبر المخ بالنسبة للعقل مثل جهاز الحاسوب بالنسبة للسوفت وير - يرفض الآن المغازى التى تتضمنها هذه الرؤية (١٩٨٨ : ٧٣). وهو يرى الآن أن المفهومات البديهية التى تنطوى على إرادة ,تتميز بتكامل خاص بها ولا يمكن تفسيرها بقصص علمية اختزالية. " إن أمورا مثل الاعتقاد بأن الجليد أبيض والشعور بأن القطة هى فوق الحصيرة - ليست "حالات " فى المخ البشرى وفى النظام العصبى يتم تدبرها بمعزل عن البينة الاجتماعية وغير الإنسانية (المرجع السابق). ويريد بتنام أن يقول إن : القصدية لن تختزل ولن تختفى... سوف أحاول أن أبيّن أنه لا وجود لخاصية قابلة للتوصيف العلمى تتشارك فيها كل الحالات التى تخص ظاهرة قصدية معينة. بهذه الأطروحة فأنا

أرمى إلى إنكار وجود " طبيعية" يمكن وصفها علميا وتتميز بها كل حالات " المرجعية " على وجه العموم، أو كل حالات " المعنى" على وجه العموم، أو " القصدية" على وجه العموم، وأرمى، أيضا، إلى إنكار وجود أى خاصية يمكن وصفها علميا (أو " طبيعية") تتشارك فيها كل الحالات الخاصة بأى ظاهرة قصدية محددة، مثل " الظن بوجود قطط كثيرة فى الحى". (١٩٨٨ : ١- ٢).

وللرد على بتنام زعم آل تشيرشلند أنه يعتمد، خطأ، على نموذج من علم النفس الشعبى لكى يفسر القصدية " علم النفس الشعبى هو الإطار المفهومى البديهى ما قبل العلمى الذى يستخدمه كل البشر الداخلين فى علاقات اجتماعية طبيعية لفهم سلوك البشر والحيوانات العليا والتنبؤ به والتعامل معه " (١٩٩٨ : ٣). وهناك ما يشبه النظرية فيما يتعلق بعلم النفس الشعبى، لأنه " يجسد معلومات ذات طابع تعميمى... ويسمح بالتفسير والتنبوء على غرار أى إطار نظرى" (المرجع السابق). لكن هذه نظرية سرعان ما تأفل مع بزوغ نظرية أفضل هى الاختزالية العصبية، التى تفسر بقدر أكبر بكثير، وتتطور بسرعة، وتتكامل مع إجماع صاعد فى عديد من العلوم المادية والحياتية (٨). وسوف يستأصل علم الاجتماع الشعبى، حتما، شأن غيره من الأفكار العتيقة، مثل اللاهوب (المادة التى لا وجود لها والتى ساد الاعتقاد، زمنا طويلا، بأنها ضرورية للإشتعال - المترجم) أو السيالات الحرارية (مادة وهمية أخرى اعتقد الأقدمون بأن لها دورا فى الاحتراق - المترجم) أو الكرات البللورية عند المنجمين.. " وضع الانزواء الناشىء بالنسبة لعلم النفس الشعبى نذير شؤم بالنسبة لمستقبله " (المرجع السابق).

كيف يمكن أن يلقى نقد بتنام قدرا من المساندة ؟ إن آل تشيرشلند محقون فى أن هناك وجهة نظر ثقافية سائدة بين الأوروبيين والأمريكيين بأن الشخص يقوم وجوده على حالات عقلية داخلية (كرابانزانو ١٩٩٢ هو واحد ممن برهنوا على ذلك، بشكل قاطع). والخطأ الذى وقعوا فيه هو أنهم حسبوا وجهة النظر الثقافية هذه نظرية

من نوع علمي إن الرؤية للعالم ليست شيئا يستهدف ان يقر أمرا أو أن يرفضه، ولا يسعى لتقديم تفسير بناء على قوانين عامة : وبدلا من ذلك فهى جزء مما يستخدمه الناس ليبينوا رؤيتهم للعالم، للعوالم الممكنة. وبالتالى فيمكن أن يعتبر الأنثروبولوجى أن آل تشير شلند ارتكبوا خطأ فى التصنيف. فعلم النفس الشعبى الأمريكى لن تحل محله، بالضرورة، رؤية تعتبر ان الحالات الداخلية هى بُنى عصبية، فهذا احتمال لا يفوق احتمال أن يستبدل مقامر اعتاد المقامرة برأيه الذى يعتبر أن ٢١ نقطة تضمن له الفوز فى لعبة الورق "بلاك جاك"، رأيا آخرمؤداه أن اعتياد المقامرة سببه التكوين الخاص لمجموعة من الجينات. فلو أن صورة اختزالية للفعل الإنسانى تقوم على المخ حلت، بالفعل، محل مفهوماتنا العقلية السائدة حاليا فى حياتنا اليومية، فلن يكون ذلك لأن نظرية الشبكة العصبية انتصرت فى محكمة الرأى العلمى ؛ سوف يكون ذلك لأن البيئة التى نعيش فيها (والتى يجرى إنتاج النظريات العلمية فيها) تحولت بحيث اصبحت الرؤية المرتكزة على المخ للإنسان بدأت تصبح ذات مغزى، ثقافى.

وبوسعنا أن نلاحظ، أيضا، أن الدفع بأفكار بتنام إلى المدار " الشعبى" الذى أحيل، بعد ذلك، إلى وضع المعزول، يعنى وضع منتقديه إلى جانب الذكر، والعقلانى، والناضج، والموثوق، ووضع بتنام إلى جانب الأنثى، واللاعقلانية، وانعدام النضوج، وغياب الثقة.

وجون سيرل هو الآخر من نقاد الاختزالية العصبية. ورغم أن سيرل يقبل بأن "العمليات الواعية " تسببها" العمليات ذات المستوى الأدنى للخلايا العصبية فى المخ " (١٩٩٨ : ٥٣) فهو يرى أن الوعى لا يمكن " اختزاله" إلى دوافع ميكرو - فيزيقية دون الافتئات على الذاتية. فخبرات مثل الآلام، والوخزات، والحكات، والأفكار، والمشاعر "لا توجد إلا عبر خبرة ذاتية بشرية أو حيوانية" (المرجع السابق : ٤٤). " رغم أن الوعى ظاهرة بيولوجية كغيرها، فإن أنطولوجيتها الذاتية، أنطولاجية ضمير المتكلم، تجعل من المستحيل اختزالها إلى ظاهرة موضوعية يعبر عنها بضمير المفرد الغائب، كما هو الحال مع بعض الهضم أو الرسوخ " (٥٧).

لا وجود للوعى إلا عبر الخبرة به. وبالنسبة لخواص أخرى مثل النمو أو الهضم أو التمثيل الضوئى، فبوسعك أن تميز بين خبرتنا بالخاصية، وبالخاصية ذاتها. هذه الإمكانية تجعل اختزال هذه الخواص الأخرى ممكنا. لكنك لا تستطيع أن تختزل الوعى من دون أن تضيّع نقطة إمتلاك المفهوم، فى المحل الأول. فالوعى وخبرة الوعى هما الشىء ذاته. (سيرل ١٩٩٧ : ٢١٣ - ٢١٤).

ويرد آل تشيرشلند على سيرل محاولين، استخدام تكتيكات التأنيث ذاتها التى استخدمت ضد بتنام، فهما يتهمان سيرل بأنه يعتنق " نظرية بيتى كروكر عن الوعى". وهما يشيران إلى شرح الطهى بالميكروويف فى كتاب بيتى كروكر للطبيخ الذى يعود إلى أوائل أيام الطهى بالميكروويف، والذى ينص على أن موجات الميكروويف تؤجج جزيئات الطعام، فتحدث ذبذبة واحتكاك يولدان، بدورهما، حرارة. ونقطة آل تشير شلند هى أن هذا التفسير، الذى يعتمد على المفهوم الشعبى الذى يقول إن الاحتكاك يولد حرارة هو مضلل بشكل هائل " ويكشف عن " قصور حاسم فى الفهم" : والحقيقة أن ذبذبة الجزيئات " هى" الحرارة. وكتاب الطهى وسيرل يرسخان " مفهومات علم النفس الشعبى التى تعود لعصر ما قبل العلم والشائعة " (١٢١ - ١٢٢).

وبتعبير آخر، فآل تشيرشلند مع " الرجال " هناك فى مختبر الفسيولوجيا العصبية لتطوير حقيقة عقلانية، صلبة، تفسيرية، قوية، ديناميكية ؛ أما سيرل وبتنام فهما هنا مع " البنات " فى المطبخ، غارقان فى أساليب فى التفكير متيبسة، عاجزة، وهشة، وناعمة، ولا عقلانية، وزائفة (٦).

أعتقد أن معظم العلماء المهتمين بالتاريخ وبالثقافة سينضمون إلى بتنام وسيرل ضد موقف انتهاك العلاقة بين الطبيعة والثقافة، بالفعل، ولكن النتيجة هى أن معظم ما يسميه الانثروبولوجيون " ثقافة " قد جف وتبخر بسبب الثقب الذى أفضى به إلى عالم الشبكات العصبية. لقد تم خلع العقل المتسامى، النموذج الممثل للذكورة، الفكر المجرد، من موقعه البارز، ونهض الجسد، النموذج الممثل للوجود الأنثوى الملموس، ليأخذ

مكانه. لكن هذا " الجسد " كونى، غير تاريخى، غير واع بإنتاجه الخاص، ويمتلك كثيرا من خواص التفسير العلمى الحديث : وعملياته الأساسية (فى الإدراك اللاوعى) هى (بالإشارة إلى المجازات التى يقوم عليها تفسير لاكوف وجونسون - وهى مجازات لا يعتنيان بها، هما الإثنان) مخبأة فى الأعماق، ضاربة بجذورها تحت السطح، ومن الواضح أن بمقدورها أن تولد العلة وراء كل ما يفعله البشر (لاكوف وجونسون ١٩٩٩ : ١٢ - ١٣).

وحتى قبل صدور أحدث كتاب وضعه لاكوف وجونسون فقد بدر عن ناعومى كوين، ما قد يكون أهم رد يمكن أن يبدر عن علماء الأنثربولوجيا، على ما يذهبان إليه : أين الثقافة فى هذه الصورة ؟ " (كوين ١٩٩١). هل فى كل الثقافات مفهومات خاصة بـ " الحميمة " أو " المودة" أو " العشرة "، ناهيك عن إعطائها مغزى بالطريقة ذاتها وقد نرغب فى طرح التساؤلات بالغة الخطورة عن التأثيرات السياسية لنظرية تعتبر أعقل نتاجا للتطور بالمعنى الداروينى، ومع ذلك فهى تعتبر أن الخبرة تؤثر على البنية المادية للمخ، تأثيرا مباشرا. هل سيكون الأفراد " غير الأسوياء"، غير القادرين على " أن يقتحموا العالم بحركة دائبة... " عاجزين عن تكوين البنى المعرفية ذاتها التى تتكون لدى الناس " الأسوياء"، وعاجزين، بالتالى، عن المشاركة فى " الوحدة النفسية للنوع البشرى" هل يفهم مما قاله لاكوف وجونسون أن اختلاف الأجساد ينشأ عنه اختلاف الأمخاخ ؟ هل للذكور مخ يختلف، نوعيا، عن مخ الأناث ؟ وهل تختلف الأمخاخ باختلاف ألوان البشرة من بيضاء وسمراء وسوداء ؟ وعندما نضع الرؤى الخاصة بالمخ فى علم النفس البيولوجى موضع التجاور مع رؤى شبكات التوصيل العصبية، فإننا لا نجد مشروعا متماسكا ذا تأثير واحد موحد. فيمكن أن نجد المصالح التجارية المتصلة بعلم النفس البيولوجى، مثلا، فى صناعة الأدوية (هيلى ١٩٩٧ ؛ لوكاريه ٢٠٠١) من حيث إن المصالح التجارية لعلوم المعرفة يوجد معظمها فى الذكاء الاصطناعى وتصميم الحاسوب. وأعتقد أنه من المهم أن ننظر إلى هذه التطورات،

جنبا إلى جنب، على أية حال، لأن من شأنها أن تجعل ما يضيع عندما نتبنى تفسيرات للتصرفات البشرية تختزل هذه التصرفات إلى أن ما تفعله الخلايا العصبية، أمر يصعب إدراكه. ويمكن ان نضم الاثنين تحت عنوان : الاختزالية العصبية.

فالمخ يصبح " سيدا " وتخفى " سيادته " ما قاله غيرتز فى ١٩٦٢ : أن المخ البشرى هو نتاج " العلاقة مع الثقافة " :

يشير الظهور المتزامن، لدى الثدييات الرئيسية، لمخ أمامى موسع، واشكال متطورة من التنظيم الاجتماعى، وبعد أن وضع الأوسترالوبيثيسين Australopithe-cene (الإنسان البدائى - المترجم) أيديهم على الأدوات، على الأقل، وعلى أنماط مؤسسية من الثقافة، إلى أن المعالجة المعيارية للظروف البيولوجية والاجتماعية والثقافية، تراتبيا ـ باعتبار الأولى سابقة على الثانية، والثانية على الثالثة ـ هى معالجة غير صحيحة. وبالعكس فما نسميها " المستويات " يجب أن ننظر إليها باعتبارها مترابطة ويتعين النظر فيها بالاتصال مع بعضها البعض (غيدتز ١٩٦٢ : ٧٢٩).

والأعمال الأحدث، التى تناولت هذا العمل بالنقد، كثيرة ومؤثرة .وقد أكد جون لويس (١٩٩٨ : ٢٦٤، ٢٦٥)[٧] على أن نظريات المعرفة تركز تركيزا كبيرا للغاية على منتجات العقل وتركيزا قليلا للغاية على كيفية عملها " فى حياة ونشاط الناس الحقيقين " (لويس ١٩٩٨ : ١٠٥) ؛ وتتجاهل هذه النظريات كيف أن مغزى المجازات، على سبيل المثال، تقرره الثقافة فيما يتجاوز المخ والجسد[٨].

وتعترف كلوديا شتراوس وناعومى كوين فى عمل حديث بأن النماذج التوصيلية تنطوى على إمكانات جديدة باعتمام الأنثروبولوجيين لأنها، وبخلاف النماذج الخطية السابقة " تكيفية مرنة أكثر ما هى تكرارية جامدة. وهى تتكيف مع الحالات الطارئة أو الغامضة عن طريق " الإرتجال المحكوم " إذا استخدمنا تعبير بورديو " (شتراوس وكوين ١٩٩٧ : ٥٣). لكنهما تصران، أيضا، على أن علماء المعرفة " يبالغون فى تبسيط الطرق المتنوعة التى يتم بها نقل المعرفة الثقافية " (المرجع السابق ٧٦).

وبالاعتماد على نماذج بسيطة للتعلم " الخاضع للإشراف " و " غير الخاضع للإشراف " ، فالنماذج التوصيلية تتجاهل التعقيد الهائل للتعلم الاجتماعى، الذى يكون، تارة، موجها، كما أثبت روى داند ريد (١٩٨١) وتارة أخرى تلقينيا، أو معتمدا على النماذج، أو على المكافآت، أو موضوع تجاهل، أو إجبار (شتراوس وكوين ١٩٩٧ : ٧٧ – ٧٨). ويركز موريس بلوخ على مقدار ما يحدث من تعليم اجتماعى خارج دائرة استخدام اللغة ذاتها : فأطفال الزوفيوانيفى (zofiwanivy هم بعض سكان مدغشقر ومعنيون بنحت الخشب بأساليب فريدة ـ المترجم) يتعلمون مفهومات القرابة عندما يرضعون ليس فقط أثداء أمهاتهم بل وأثداء نساء أخريات من العشيرة ذاتها، وعندما يحملهم على ظهورهم أطفال أكبر ينتمون إلى العشيرة، وهكذا فهم يصبحون، بالمعنى الحرفى " جزءا تكوينيا من جسد آخر، موصل بـ " مخ " آخر " (بلوخ ١٩٩٨ : ٥٠ ـ ٥١).

وفى اللغويات الأنثروبولوجية ، فإن مجرد فصل اللغة عن الثقافة ليس أمرا مسلما به. وكما أوضحت جين هيل وبروس مانهايم، مؤخرا : ليست هناك طريقة بديهية للتعرف على أنواع معينة من السلوك – أو، بالأحرى، أشكال معينة من الفعل الاجتماعى – باعتبارها لغوية، وأخرى باعتبارها ثقافية. بل إن الخواص الصوتية الأكثر دقة والأكثر أهمية من حيث الشكل – مثل موضع النبر – تتدخل تماما مع ذلك الجانب من السلوك الأكثر بعدا عن اللغة وعن الإدراك – توقيت حركة الجسد وإيماءاته " (هيل ومانهايم ١٩٩٢ : ٢٨٣) . وفى علم الأعصاب التقديرى، فالمعنى الذى تحمّل به المعانى على الفعل الإنسانى عبر طبقات من القصدية والسياقات المترابطة بشكل معقد – وبالتالى فالسبب الذى يجعل التوصيفات البسيطة للسلوك موضع الملاحظة غير كافية لإضفاء المعنى – هو معنى مغيّب. وقد أطلق كليفورد غيرتز على الوصف الذى يمكن أن يكون كافيا " الوصف الغليظ " وتحول إلى بحث رايل حول مدى تعقيد القصدية البشرية لكى يوضح وجهة نظره :

والمسألة عى أنه بين ما يدعوه رايل " الوصف الرقيق" لما يفعله المؤدى (من هجاء، أو غمز، أو اختلاج...) وذلك عبر (" غمزة سريعة بالجفن الأيمن ") وبين " الوصف الغليظ " لما يفعله (" بالتدريب على حركة فكاهية لصديق يغمز غمزة زائفة ليوهم شخصا بريئا ويوقع فى روعه أن هناك مؤامرة تحاك") يكمن موضوع الأثنوغرافيا : تراتبية ذات شرائح من "الأبنية ذات المعنى، على أساس ما يتم إنتاجه من اختلاجات، غمزات، غمزات خادعة، وهجاء، وأداء هزلى وما يتم إدراكه وتفسيره، وهى أمور لا وجود لها بدونها... فى الحقيقة، بغض النظر عما فعله أو ما لم يفعله أى إنسان بجفنيه. (غيرتز ١٩٧٣).

وتقرر نوايا الأشخاص ذوى الصلة الوصف الذى يستحقه الفعل. فأحد الأفعال غمزة، والآخر ليس كذلك، رغم أنه وفقا لما تم تسجيله بالصورة أو بالصوت فقد لا يتيسر التمييز بينهما ولا يعود هذا إلى أن المعنى الثقافى للسلوك يكمن فى مجال خفى داخل العقل أو المخ : فمعنى السلوك يكمن فى السياق (ما هى المعايير الاجتماعية التى تحكم التواصل فى هذا المكان وهذا الزمان ؟). ويمكن للمرء أن يفكر بأفعال، وأفكار، وتعبيرات، وتأويلات وتعبيرات بالوجه، وأساليب فى الملبس إلخ، باعتبارها عناصر مترابطة لنظام لغوى : فمعنى أى منها يكمن فى كيفية ارتباطه بكل العناصر الأخرى.

الرد على الاختزالية العصبية

ومهمتنا كنقاد راغبين فى لفت الانتباه إلى كلفة الاختزال إلى خلايا عصبية هى مهمة بلاغية فى جانب كبير منها : نحن بحاجة إلى تقديم تفسيرات لما يفعله البشر نثريها بشبكات المغزى وبالدلالة المرتبطة بالظرف المركب، حتى يفقد كل تفسير اختزالى جاذبيته. وليس بمقدورى، لأسباب تتعلق بضيق المجال، على الأقل، أن أبلغ هذا الهدف هنا، لكنى أحب أن أنهى هذه الورقة بإشارة إلى الطريقة التى أود أن أمضى بها، قدما.

أنا أشتغل على مشروع بحثى يركز على المعانى الثقافية التى يتم ربطها الآن بالحالات العقلية المتطرفة بما فى ذلك الذهان. ومنطقة أورانج، فى جنوب كاليفورنيا هى إحدى مناطق البحث، حيث يكاد الاكتئاب الذهانى يعد معيارا للنجاح فى المهن الترويحية، إذ يعتقد أنه شائع لدرجة كبيرة. ومن الأشياء التى أفعلها أنى أحضر جلسات أسبوعية لمجموعات مساندة لأشخاص تم تشخيص حالاتهم على أنهم مصابون بالاكتئاب الذهانى ويعالجون منه. ووجدت أنه من المذهل أن التصرفات المرتبطة بالسلوك المختل يكثر حدوثها أثناء إنعقاد جلسات المساندة. وعلى سبيل المثال، وفى إحدى المناسبات، كانت مجموعة المساندة تشاهد عرضا بالفيديو عنوانه " نظارات ورؤى سوداء" أنتجته مختبرات أبوت، منتجو أحد أهم أدوية الأضطرابات النفسية المستخدمة لعلاج الاكتئاب الذهانى، وهو ديباكوت. وأُعتبر عرض الشريط راحة من الأمر المعتاد الأكثر جدية وهو الإنصات للناس يتحدثون عن حياتهم خلال الأسبوع. وقدمت الصودا والأطعمة الخفيفة فى جو مسترخ، تبادل الناس فيه الحديث والنكات، قبل بداية العرض.

وطوال عرض الفيلم كان الناس رافضين أو عدائيين، ينتقدون الصورة المتفائلة التى رسمها للاكتئاب الذهانى ويسخرون منها. وقالت بعض التعليقات : "هذا عالم مثالى " ؛ " هـراء - العلاج يمكن أن يقدم لك بشكل يجعلك (مضبوطا تماما) !! " ؛ "يا سلام، تستطيع أن تبقى فى وظيفتك ما دمت لم تقل لصاحب العمل ! " ؛ " بادر بالإتصال برقم ٨٠٠ (لمعلومات حول ديباكوت) مادمت قادرا على احباط أى محاولة لمعرفة مصدر المكالمة ! ".

وانفجرت السخرية عندما ظهر على الشريط مريض بالاكتئاب الذهانى يقول " فقدان القدرة على رصد حالتى... هذا هو جوهر الاكتئاب الذهانى". وعندما انتهى عرض شريط الفيديو، قال أحد أعضاء المجموعة، وكان قد كرر التعبير عن آرائه بقدر ملموس من العنف " تعرفون ما أقوله دائما، لعالم كله يحتاج جرعة من الليثيوم. وأضاف آخر " أجل، أطلقها فى الهواء...! ".

بعد العرض قال رجل ظل لأسابيع عديدة يجلس هادئا دون أن يقول شيئا، وهومنكس الرأس، وعلى وجهه كآبة وهيئته حزينة " عادة، لا أقول شيئا على الإطلاق، ظللت ساكنا، هنا، لأسابيع متتالية، لكنى أدرك، الليلة، أنى لا أستطيع أن أكتم كل شيء، يجب أن أفصح ". وراح يطلق سلسلة من النكات المضحكة، بشكل صادم وشائك، وغرقت المجموعة فى جلسة صاخبة من إلقاء النكات التى استغرقت بقية الساعتين. وكل حين يقول أحدهم، بلهجة الشاكى، وإن كان من الواضح أنه ليس جادا حقا" ماذا نفعل ؟ ماذا لو أن أحدهم يرغب فى المشاركة "؟ وقد روى كل شخص، تقريبا، من الموجودين أكثر من نكتة بذيئة، أو فجة، أو ماجنة أو عنصرية، بحيث سخروا من الكاثوليك، واليهود، والبولنديين، والشقر، والرجال، والنساء، والمتزوجين، والكبار. وانفجر الكل ضاحكين مع تصاعد ما لا يمكن اعتباره سوى طاقة ذهانية، أكثر وأكثر. وسقط الطعام والشراب على الطاولات، وعلى المقاعد، وعلى الأرض، واتخذ الناس كل الأوضاع الممكنة فوق قطع الأثاث المقلوبة[٩].

كيف يمكن أن نفهم هذه الاستجابة ؟ قد يمضى البعض إلى وصفها بأنها كانت قلبا كرنفاليا للنظام الراسخ. كان سلوك المجموعة قلبا للتهذيب المعتاد فى مجموعة مساندة، ويمكن النظر إليه على أنه يعنى قلبا لموضوع شريط الفيديو الذى كان يصور ما يمكن عمله : معظم أعضاء المجموعة لا يعملون عملا منتظما، ويعيشون على إعانات الإعاقة. وقد تكررت خبرتهم بالتمييز لأنهم مرضى عقليون.

وقد يوصف ما حدث بشكل آخر، بالقول إنه " محاكاة" وكما يوضح جيباور فولف فإن المحاكاة " تعزل الشيء أو الحدث عن سياقه المعتاد وتنتج منظورا للاستقبال يختلف عن ذلك الذى كان العالم يدرك به من قبل... فالسلوك المحاكاتى ينطوى على نية الكشف عن عالم أنتج على نحو رمزى، بطريقة يدرك بها كعالم محدد" (١٩٩٥ : ١٧).

(بشكل يجعل شيئا ما)... يدرك... كعالم محدد. ويساعدنا مفهوم باكتين عن الصوت - المزدوج على رؤية كيفية إحداث " الكشف". " فى الكلمة المزدوجة الصوت، فإن رنة الصوت الثانى هى جزء من مشروع المنطوق. وبطريقة أو بأخرى، ولسبب أو لآخر، فإن المتكلم يستخدم (منطق شخص آخر لأغراضه هو بإدخال توجه جديد بخصوص دلالة الألفاظ على خطاب له، بالفعل، توجهه الخاص الذى لا يزال يحتفظ به) (مورسون وإيمرسون ١٩٩٠ : ١٤٩)[١٠].

وفى المثال المأخوذ من عملى الميدانى، تصبح قصة الذهان فى شريط الفيديو أداة فى أيدى المجموعة وهم يمثلون قصة أخرى عن الذهان. وهكذا فإن قصة مختبرات أبوت يتم " الكشف" عنها كعالم محدد أنتج فى ظروف معينة : ظروف ينظم فيها ديباكوت الأحوال النفسية، بشكل كامل، ويصبح لكل شخص وظيفة. لكن الأهم، فى عالم أبوت، هو أن حالة " الاكتئاب الذهانى" تعنى أن الشخص يعجز عن رصد سلوكه هو (يطلق صوتا ثانيا حول حالته) من دون مساعدة من دواء. ولأن اجتماع المصابين بالذهان هو، على الأقل، واعيا إلى حد ما ومحدد الغرض، فإنه يمضى فى اتجاه معاكس للطبيعة اللاعقلانية التى يفترض أنها موجودة لدى المرض بالاكتئاب الذهانى[١١].

ويمكن أن يقال، أيضا، عن مجموعة المساندة إنها تألفت من ممثلين قاموا بأدوار المصابين بالذهان، رغم أنهم يجسدون الذهان (فهم مرضى به) من وقت لآخر، فى حياتهم العادية. وأداؤهم ينزع طابع الآنية عن مقولة الذهان، ويضعها فى سياق الاستشهاد بالأقوال، ويبرهن عليها، ويسخر منها، فى وقت واحد وقد يكون مظهر المحاكاة فى أفعالهم اتجاها إلى العقلنة، وهو ما يحققونه بقدرتهم على الحديث العقلانى " عن " حالة هم " يعانونها"، حالة مفهوم عنها أنها لاعقلانية. ويضيف أداء المجموعة، أيضا، عنصر العنف التعبيرى. فالمحاكاة ليست مجرد تحرك يهدف إلى

اكتساب قوة يجرى تصويره، أيضا، ربما بعنف،وربما بغضب[١٢]. وفى المحاكاة فإن " التقليد، النسخة، تكتسب قوة المصوَّر... القوة السحرية لهذا التجسيد هى جوهر الحقيقة التى تقول بأن قراءتنا لأمثلة هكذا تنتشلنا من دواخلنا لتلقى بنا فى تلك الصور" (تاوسينغ ١٩٩٣ : ١٦).

ملاحظات ختامية

لأن الاختزالية العصبية لها تأثيرات قوية على ذاتيتنا، تجعل من الصعب علينا أن نرى الثقافة، فإن الحاجة إلى الانشقاق عليها تصبح أكثر إلحاحا. وإحدى الإجابات هى أن نوضح مدى ثراء أفعال التخاطب الإنسانية وتعدد طبقاتها، حتى عندما يؤديها من يعانون المرض العقلى وقد حاولت أن أرسم صورة لذلك، على نطاق محدد، فيما سلف. وتتمثل إجابة أخرى فى أننا فى موقع يمكننا من تبيان الكيفية التى يعتنق بها الناس الحقائق الجديدة عن العقل والجسد التى يولدها علم النفس البيولوجى والعلوم المعرفية، لتصبح جزءا من رؤاهم للعالم. وقد أجدى هو دوميت دراسة استكشافية حول القدرة على تصوير المرض العقلى باعتبار أنه فى المخ وكيف يمكن أن يخفف ذلك من طابعه المشين : " فالمخ المريض... يصبح جزءا من جسد بيولوجى هو موضوع جندة فينومينولوجية، لكنه ليس عماد الشخصية. وبالأحرى، فالمريض الذى ينظر إلى صورة الكشف على مخه بتقنية بيت (PET تقنية لقياس التحولات الكبيرة فى تدفقات الدم إلى المخ – المترجم) هو معذب برىء يبحث، بشكل عقلانى، عن المساعدة " (١٩٩٧ : ٩٦). وبتعبير آخر، فعلى الرغم من أن الاختزالية العصبية يبدو أنها تغزو مجال الثقافة وتختزلها إلى أحداث كهربية وكيميائية، فإن طبيعة البشر الميالة لإضفاء مغزى ثقافى على كل ما يصادفهم، وهو ما يعنى أنه حتى رجل الخلية العصبية يمكن أن يصبح مادة لتشييد عوالم من المعانى. وقد يكون الأمر أننا لم نفقد، على نحو تام، رغبة ريتشارد تابيير فى تتبع مسارات الوصلات المحملة بالمغزى بين العقل وكل ركن فى الكون.

الهوامش

(١) تحققت المساندة لهذا البحث بمنح من مؤسسة سبنسر والمؤسسة الوطنية للعلوم (NSF) (المنحة BCS ٩٩٧٣١٥٤). والخلاصات التي تم التوصل إليها هي مسؤولية المؤلف وحده

(٢) انظر ستيفن جونز (٢٠٠١) حول نماذج الشبكات العصبية التي صيغت بالاعتماد على خلايا عصبية حقيقية.

(٣) نشرت الأقسام المتعلقة بلاكوف وجونسون وبالتوصيلة من هذه الدراسة، في سياق آخر في " مشاكل العقل / الجسد" American Ethnologist (2000), 27 (3) : 569 - 9.

(٤) أبدى المعلقون على هذا الكتاب الملاحظة الآتية : " إنها إختزالية حقيقية. لابد من أن يؤخذ عنوان الكتاب، حرفيا - لا توجد علامة فاصلة موصلة (-) بين "Neuro" (العصبية) و "philosophy" (الفلسفة) ؛ فالهدف الحقيقي هو علم موحد للعقل / المخ (مارشال و غورد ١٩٩٦ : ١٨٠).

(٥) ميزانية المؤسسة الوطنية للعلوم لعام ١٩٩٩ للعلوم السياسية تؤمن ٨٧٩، ٢٧٩، ١٨ دولار للمجالات الفرعية الأربعة في " العلوم السلوكية والمعرفية" (علم النفس الإجتماعي، واللغويات، والمعرفة الإنسانية، والتعلم عند الطفل) و ٢٠٦، ٧٣٧، ٧٩ دولار للمجالات الفرعية التسعة في " العلوم الإجتماعية والاقتصادية " ـ التي تشمل الانثروبولوجيا الثقافية، والاقتصاديات، وعلم الإجتماع، والقانون، والانثروبولوجيا الفيزيقية، وعلم الآثار، والجغرافيا، واتخاذ القرار وإدارة المخاطر (ستيوارت بلاتز، الإتصال الشخصي، http://www.NSF.org).

(٦) كهامش صغير، وبدافع الفضول فحسب، سألت فيزيائيا كيف يطبخ الميكروويف الطعام. فقرأ ما كتبه كل من بيتي كروكر وآل تشير شلند حول الموضوع وقال :

بيتي كروكر على حق " عندما تمتص جزيئات الطعام المشحونة موجات الميكروويف فإن الجزيئات تمتص الموجات وتتذبذب. وكما تقول بيتي كروكر، بالضبط، لا تكون هناك حرارة، بعد. ويمكن للجزيئات، ببساطة، أن تعيد إشعاع طاقة موجات الميكروويف في شكلها الأصلي، كموجات ميكروويف. أو إذا تصادمت مع جزيئات أخرى (وهو محتمل جدا إذا كانت في الطعام أي رطوبة) فإن الطاقة يمكن أن تتحول إلى حركة جزيئية عشوائية. وعند تلك النقطة، فحسب، يمكن لنا أن نقول إن الطاقة تحولت إلى حرارة.

(٧) يشير هولند وفالسنر إلى أن المجازات، وبعكس ما يذهب إليه لاكوف وجونسون، يمكن أن تتأثر بالنماذج الثقافية، والعكس صحيح. " يمكن تطوير نموذج ثقافي، بعد أن يبرزه مجاز جديد، في إتجاهات مختلفة، وبالمثل فإن معنى المجاز (الجديد) ذاته يمكن أن يجرى إحكامه بطرق جديدة" (١٩٨٨ : ٢٦٤).

(٨) تحث سوزان كير شنر علم النفس المعرفة على أن يعيد توجيه اهتماماته الأساسية من الفرد المستقل إلى الطرائق التي تبين أن الوجود الإنساني " إجتماعي بالأساس (كير شنر ٢٠٠٠).

(٩) بعض الأمثلة : ما هى العيوب الثلاثة للقضيب ؟ تحيط برقبته حلقة، يتدلى مع حبات الجوز، يعيش بجوار حفرة. لماذ تكون سرة الشقراء سوداء وزرقاء بعد الجنس ؟ لأن عشيقها أشقر أيضا.

(١٠) بالنسبة لأعمال باكتين حول اللغة، انظر باكتين (١٩٦٨) و (١٩٨٦)

(١١) خاصية المحاكاة " تدرك الشيء من خلال التشابه... (فهى تنسخ) أو تقلد، و (تسعى)(إلى تحقيق صلة ملموسة وحسية بين جسد المدرك (بكسر الراء) ذاته، والمدرك (بفتح الراء) (تاوسيغ ١٩٩٣ : ٢١).

(١٢) بنى رينيه جيرار نظرية عن العقل الإنساني، عموما، تقوم على الزعم بأن فعل المحاكاة يبدأ " مع تحديد شخص ما لأهداف تعتبر قيمة وجديدة بالسعى من أجلها لمجرد أنها مرغوبة لدى الآخر - الذى ربما كان قد حقق الهدف أو يسعى إلى " تحقيقه " (جيباور و فولف ١٩٩٥ : ٢٥٦).

المراجع

Bakhtin, M. (1968) *Rabelais and His World.* Cambridge, MA: MIT Press.

Bakhtin, M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays.* Austin, TX: University of Texas Press.

Barondes, S.H. (1999) *Molecules and Mental Illness.* New York: Scientific American Library.

Bloch, M. (1998) *How We Think They Think: Anthropological Approaches to Cognition, Memory, and Literacy.* Boulder, CO: Westview Press.

Burton, R. (1968) *An Anatomy of Melancholy.* London (first published in 1651).

Churchland, P. (1996) *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain.* Cambridge, MA: MIT Press.

Churchland, P.S. and Sejnowski, T.J. (1992) *The Computational Brain.* Cambridge, MA: MIT Press.

Churchland, P.M. and Churchland, P.S. (1998) *On the Contrary: Critical Essays, 1987–1997.* Cambridge, MA: MIT Press.

Crapanzano, V. (1992) *Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire: On the Epistemology of Interpretation.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

D'Andrade, R.G. (1981) "The Cultural Part of Cognition." *Cognitive Science* 5: 179–95.

Duesberg, P. (1994) "Infectious AIDS – Stretching the Germ Theory Beyond Its Limits." *International Archives of Allergy and Immunology* 103: 118–26.

Dumit, J. (1997) "A Digital Image of the Category of the Person: PET Scanning and Objective Self-fashioning," in G.L. Downey and J. Dumit (eds.), *Cyborgs and Citadels: Anthropological Interventions in Emerging Sciences and Technologies.* Santa Fe, NM: School of American Research.

Dumit, J. (n.d.) "Mind Matters: The Social, Material and Entrepreneurial Development of Functional Brain Imaging." Unpublished manuscript.

Flanagan, O. (1996) "The Moral Network," in McCauley, R.N. (ed.), *The Churchlands and Their Critics.* Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 192–215.

Gebauer, G. and Wulf, C. (1995) *Mimesis: Culture, Art, Society.* Berkeley, CA: University of California Press.

Geertz, C. (1962) "The Growth of Culture and the Evolution of Mind," in J.M. Scher (ed.), *Theories of the Mind*. New York: Free Press, pp. 713–40.

Geertz, C. (1973) "Religion as a Cultural System," in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, pp. 87–125.

Grob, G.N. (1994) *The Mad Among Us: A History of the Care of America's Mentally Ill*. New York: Free Press.

Healy, D. (1997) *The Antidepressant Era*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hill, J.H. and Mannheim, B. (1992) "Language and World View," *Annual Review of Anthropology* 221: 381–406.

Holland, D. and Valsiner, J. (1988) "Cognition, Symbols, and Vygotsky's Developmental Psychology," *Ethos* 16: 247–72.

Jones, S., "Neural Networks and the Computational Brain," web page (accessed April 9, 2001), available at http://www.culture.com.au/brain_proj/neur_net.htm

Kirschner, S.R. (2000) "Postmodern Psychology," in A.E. Kazdin (ed.), *Encyclopedia of Psychology*. Washington, DC: American Psychological Association.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

le Carré, J. (2001) "In Place of Nations," *The Nation* 272, 14: 11–13.

Llinas, R. and Churchland, P.S. (1996) *The Mind–Brain Continuum: Sensory Processes*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lucy, J.A. (1998) "Space in Language and Thought: Commentary and Discussion, *Ethos* 26, 1: 105–11.

MacDonald, M. (1981) *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety, and Healing in Seventeenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marshall, J.C. and Gurd, J.M. (1996) "The Furniture of the Mind: a Yard of Hope, a Ton of Terror?," in R.N. McCauley (ed.), *The Churchlands and Their Critics*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, pp. 176–91.

Morson, G.S. and Emerson, C. (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Pinker, S. (n.d.) "On Language and Connectionism: Analysis of a Parallel Distributed Processing Model of Language Acquisition," web page (accessed March 5, 1999), available at http://cogsci.soton.ac.uk/~harnad/Papers/Py104/pinker.conn.html

Posner, M.I. and Raichle, M.E. (1994) *Images of Mind*. New York: Scientific American Library.

Putnam, H. (1988) *Representation and Reality*. Cambridge, MA: MIT Press.

Quinn, N. (1991) "The Cultural Basis of Metaphor," in J.W. Fernandez (ed.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 56–93.

Read, S.J. and Miller, L.C. (eds.) (1998) *Connectionist Models of Social Reasoning and Social Behavior*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Rose, N. (2000) "Biological Psychiatry as a Style of Thought: Model Systems, Cases, and Exemplary Narratives," Princeton Workshops in the History of Science, 2000–2001.

Searle, J.R. (1997) *The Mystery of Consciousness*. New York: New York Review.

Searle, J.R. (1998) *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World*. New York: Basic Books.

Smith, E.R. and DeCoster, J. (1998) "Person Perception and Stereotyping: Simulation Using Distributed Representations in a Recurrent Connectionist Network," in S.J. Read and L.C. Miller (eds.), *Connectionist Models of Social Reasoning and Social Behavior*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 111–40.

Smolensky, P. (1988) "On the Proper Treatment of Connectionism," in *Behavioural and Brain Sciences* 11: 1–74.

Star, S.L. (1989) *Regions of the Mind: Brain Research and the Quest for Scientific Certainty*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Strauss, C. and Quinn, N. (1997) *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taussig, M. (1993) *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.



الجزء الثالث

النظرية والإثنوغرافيا

الفصل التاسع

الأكل من أجل الحياة : دراسة ايثولوجية جنمورية للجسد[1]

إلسبث بروبين

كيف تدخل جسدا ؟ كيف تخترقه ؟ كيف يمكن لك إدراك أنسجة الجسد وحركته؟ متى وكيف تنفتح الأجساد بعضها على بعض ؟ كيف تسحب إلى الخارج خيوطا مكومة بالداخل ؟ إلى أين تمضى هذه الخيوط ؟

أنا أكتب عن الجسد منذ أعوام، لكنه لازال غامضا وساحرا كموضوع للدراسة. وكما قال جان ميشيل بيرتلو (١٩٩٢) فأى سوسيولوجيا ترغب فى دراسته، سرعان ما ينتهى بها الأمر إلى موضع آخر. تظن أنك على اتصال بالجسد ثم يتضح لك أن ما تصفه هو الأنساق الرمزية، الأبنية الطبقية وتأثيراتها، العرق، أوالجنوسة، الممارسات الرياضية، أو المبادىء التنظيمية للاجتماعيات. مؤخرا، وجهت بعض الناقدات النسويات للعلوم اللوم لمن " يضعون " منا نظريات عن التجسد باعتبارها مجرد دراسة لـ " الثقافة " أو " السيمياء"[2]. وهذا نقد قاس ومبالغ فى التعميم، إلى حد ما. وإن شئنا الحقيقة، فليس جديدا لهذه الدرجة. فقبل سنوات، كان، رد الفعل إزاء المناقشات حول الجسد والخطاب هو أنها لم تصب " اللحم والدم " فى الجسد.

ولكن ما معنى أن " تدرك " أمر الجسد ؟ أين اللحم والدم ؟ وكيف يؤثران على فهم الجسد ؟ تكتسب هذه التساؤلات مزيدا من الأهمية عندما ندرس، على وجه التحديد، إثنوغرافيات الجسد. كيف نكتب عن إثنيات الجسد والإثنيات من خلال الجسد ؟

وأنا أحاول فى هذا الفصل أن أتتبع عديدا من مظاهر الجسد. وموضوع التحليل مزدوج على مستوى من التحليل، سوف استغل هذه المناسبة للتفكير فى مشروع بحثى، هو الآن قيد التنفيذ. وهذا يتعلق بالكتابة عن الطعام ودورها فى إعلام التذوق، فقد ركز مشروع مقارن مدته ثلاث سنوات على توضيح، ليس فقط ما يفعله كُتاب الطعام، ولكن ما يفعلونه بنا، نحن جمهور الآكلين[٣]. وقد جمعنا، فى هذه المرحلة، مادة استجوبات وإثنوغرافيات حول عديد من القضايا. وعلى مستوى آخر، فأنا أريد، أيضا، أن أعيد النظر فى أفكار أكثر تقليدية، عن الإثنوغرافيا، وإدخال أفكار نظرية أخرى، حول التفاعل والإتصال، إلى مجال المناقشات حول البحث الإثنوغرافى[٤]. كما أريد، بشكل خاص، أن استبدل بالمزاوجة المعيارية، والتى غالبا ما تتعرض للنقد، بين الإثنوغرافى وموضوعه، رؤية جذمورية للعالم. وبشكل عام، فقد يقتضى هذا أن نستبدل بنوع معين من رسم الخرائط نوعا آخر. وبدلا من شرح معنى البُنى بوصف تفصيلى للتفاعل بين الناس، ففى التفسير الجذمورى يمر المرء بكل نقاط التفاعل، وإلا فشل مسعاه.

وفى البستنة فإن الجذمور مصطلح يشار به إلى ساق تحت الأرض تحمل الجذور والفروع، معا. وفى الاستخدام النظرى والتحليلى يصبح الجذمور موتيفة مركزية فى أعمال ديليوز وغواتارى. وبالنسبة لمن لا يملكون إلا خبرة عابرة بأعمالها فقد يبدو المصطلح محملا برطانة مبهمة. وقد تكون مصطلحات مثل BWD أ. د. أ (أجساد دون أعضاء)، وكتلى وجزيئى، ونزع الأقلمة أو إعادة الأقلمة، قد تكون باعثة على التردد أو حتى على الضيق. لكنها لا تعدو كونها طرائق مختلفة لمحاولة وصف مظاهر التفاعلات الاجتماعية والبشرية وغير البشرية. وبالنظر إلى التنوع الجذرى بين هذه المصطلحات فقد لا يدعو إلى الدهشة أن ديليوز وغواتارى يحشدان تشكيلة واسعة من المصطلحات.

والجذمور مباشر نسبيا ؛ وككل مصطلحات ديليوز وغواتارى فلا يجوز التفكير فيه بشكل مجازى. إنه، بالأحرى، تجسيد وطريقة لتشخيص وتتبع الحركة والاتصال.

وهذه الاتصالات تدعى " توظيفات " أو " تأطيرات أو تركيبات وهى تصف الطريقة التى يوجد بهـا ترتيبا، فقط، فى ظرف الاتصال بترتيبات أخرى ". ويمضيان إلى القول : سوف نتساءل بم يؤدى وظيفته، وفى حال الاتصال بماذا يبث التوترات، وما هى التعددات التى يدخل إليها ترتراته أو يحولها " (يليوز وغواتارى ١٩٨٣ : ٣ ــ ٤).

وهذه طريقة معقدة، وإن كانت واضحة، لرؤية التفاعل. وهى تعتمد على فهم الأجساد باعتبارها متعددة ودائمة الاشتباك مع أجساد وكيانات أخرى. فالجسد تركيب متحرك يجد ذاته مؤطرة مع تركيبات أخرى. أو كما تقول مويرا غاتنز : الجسد، فى موضعه الأصلى، دائم التورط، بالفعل، فى بيئته. (١٩٩٩ : ١٤)[٥]. وكما سنرى، لاحقا، فليس المهم، فقط كيف يتورط الجسد وأين، ولكن أيضا يتورط فى أى شىء ويتورط من مسألة الحركة هنا لها أهمية مركزية. وفى موضع آخر يوضح غاتنز كيف أنه بالنسبة لديليوز (وباتباع سبينوزا) فإن " الجسد الإنسانى يفهم كفرد مركب، تكون من عدد من الأجساد الأخرى... فى تفاعل دائم مع بيئته... الجسد كسلسلة من الاتصالات المتغيرة، كتعددية داخل شبكة من تعدديات أخرى " (١٩٩٦ : ٧).

ومع أنى سوف أتوسع فى مناقشة دلالات هذا الوصف، فبوسعنا أن نقول، الآن، إن حركة الأجساد فى هذا الإطار لها القدر ذاته من الأهمية الذى للموضع. وبتعبير آخر، فلهذا المنظور ميزة ينسبها إليه كثير من التوصيفات، سواء كانت إثنوغرافية أو غير ذلك. ومن المؤكد أن هذه الحركة قد تكون، تقريبا، غير قابلة للرؤية، أو أنها تحدث على مستوى ضئيل، من حيث الممارسة، على الأقل. ورغم ذلك فهو تناقض، على نحو لطيف، مع الطبيعة الساكنة التى ربما فرضها كثير من التوصيفات الإثنوغرافية. ولنتذكر كيف أنه فى الأعمال التقليدية يعود الإثنوغرافى إلى قبيلته (أو قبيلتها) المحبوبة ليجدهم على حالهم، مجمدين، فى انتظار لمسة قلم، أو ريشة الملاحظة لتمنحهم الحياة.

وتأكيد ديليوز على أنه يأخذ من سبينوزا بنطوى على دلالة " لازلنا جاهلين بما يمكن أن يفعله الجسد " ومن المدهش أن جهلنا، فى حد ذاته، هو الذى يطلقنا لنبحث

عن المجهول والمسكوت عنه من الصلات التى يمكن أن تقيمها الأجساد. وإذا كان الجسد " مستنقعا جزيئيا" (ديليوز ١٩٩٧ : ١٢٤)، تركيبا متحولا وغير محدد، فهذا لا يعنى النظر إليه على أنه بلا تاريخ. وفى صياغة ديليوز لأفكار سبينوزا، فإن الجسد حركى وديناميكى، فمن ناحية، أنه يتركب الجسد من عدد لا محدود من الجزيئيات. والعلاقات بين الحركة والسكون، بين السرعة والتباطؤ، القائمة بين الجينات، هى التى تحدد ما هية الجسد". ومن ناحية أخرى، فالجسد فى طبيعته الديناميكية تتحدد هويته فى تفاعله مع الأجساد الأخرى " إن هذه القدرة على التأثير والتأثر هى التى تحدد الهوية الفردية للجسد " (١٩٩٢ : ٦٢٥). والحركة هى مبدأ الاتصال والتواصل. وهكذا فإن هذا المنظور يقبل العشوائية، ورؤية مفتوحة النهاية للاتصال أو القطيعة، فى حقيقة الأمر : والحركة موجودة فى الجوهر وهى ما يجعل سياسة الصيرورة ممكنة. وفى الوقت ذاته، فالتأكيد الضمنى على الامتداد لا يجب النظر إليه باعتباره مجهضا للطبيعة الزمنية لإمكانية الاتصال. وكما يذكرنا غاتنز " ما يمكن أن يفعله جسد هو، جزئيا على الأقل، وظيفة من وظائف تاريخه ووظائف التركيبات التى صاغته " (١٩٩٦ : ١٠).

وإذا نظرنا إلى كل هذه المظاهر المتنوعة المتعلقة بالأجساد، معا، فسوف نجد أنها موضوع لما يدعوه ديليوز الإيثولوجيا. وببساطة فالإيثولوجيا تعرف الأجساد، أو الحيوانات، أو الكائنات البشرية بما يقدرون عليه من تأثيرات (١٩٩٢ : ٧٢٦). وبالتحديد، فقد نشأت الإيثولوجيا كفرع من علم الحيوانات والتطور. ويمكن للمرء أن يرى الصلة بين دراسة التطور النباتى و الحيوانى وبين التعريف الذى يأخذه دبليوز عن سبينوزا : تدرس الإيثولوجيا تكوينات العلاقات أو القدرات بين الأشياء المختلفة " (١٩٩٢ : ٦٢٨). ويتطلب الأمران اهتماما دقيقا. بإمكانية التحول على أدنى مستوى. وبالتوافق مع شكل الجذمور وبالامتزاج مع ما ألححنا عليه، من أننا لا نستطيع أن نعرف، مسبقا، ما يمكن أن يقدر عليه الجسد، فالنقطة هى أن نركز على خصوصيات الجسد فى المعطيات المتعلقة بكل لقاء أو ترتيب أو ارتباط.

وفى حدود أهداف هذا الفصل، فإن مبادىء الإيثولوجيا هى توجه وصفى للأجساد التى تأكل. ومن الناحية الشكلية، فموضوع التحليل هو الأجساد التى تأكل لتعيش. وبالطبع، فنحن، جميعا، نأكل لنعيش، لكن الأجساد موضع البحث هنا، هى تلك التى ترتبط، مهنيا، بالطعام. وسوف أصف لقاءاتى معهم : لقاءات هى استجوبات وجها لوجه، بأشكال متنوعة، فى حال التقارب الشديد وأنا أرقب لقاءات أجسادهم بأجساد أخرى تطبخ الطعام أو تنتجه، ولقاءات نصيّة مع كتاباتهم حول علاقاتهم بالطعام. وقد تأثرت فى موضع آخر، أعظم التأثر، بما قاله ديليوز وغواتارى من أن " ما ينظم المخالطات الجبرية والذورية والمسموحة بين الأجساد هو، فوق كل شىء، نظام غذائى ونظام جنسى" (ديليوز وغواتارى ١٩٨٨ : ٩٠، بروبين ٢٠٠٠). أما التحقيق الذى أقدمه هنا، فهو مفتوح النهاية، بدرجة أكبر، وبالتالى فقد يكون أكثر تناغما مع مبادىء الإثنولوجيا. وقد أعثر ببعض التوصيلات غير المتوقعة مع تركيبات ليست ظاهرة، بجلاء. ولكن ليس هناك أى دفع، بعيد المرمى، بأسبقية أى من هذه التركيبات، سواء كانت منظمة من حيث الجنس أو الجنوسة. وحسبنا أن نرى ما تفعله الأجساد.

الطبخ بالغاز

وننتقل الآن من علياء الأثير النظرى إلى الأجساد فى حال الفعل.

كان يتعين على أن أرى هذا الطقس، فى أدائه المتقن، على حقيقته، وأن أدرك مستوى الأداء، هنا، فى ماريولند، وأن أقدر التجربة، والوقت الذى قضاه هؤلاء العمالقة انضمام الأجسام معا والذى سمح لهم بأن يرقصوا فى صمت، بعضهم حول بعض، فى المساحة المتوترة المزدحمة بالرجال، وراء الخط، من دون أن يتصادموا أو أن تصدر عنهم حركة مهدرة أبدا. (بوردان ٢٠٠٠ : ٢٣).

كان يمكن أن يتوقع هذا المقتطف من أى عدد من الإثنوغراقيين إنه يذكرنا، بالفعل، بمشاهد كلاسيكيات الانثروبولوجيا وهى تدخل ثقافة الآخر. تذكر، مثلا،

وضف رايموند فيدث فى ١٩٣٩ لـ " فتية عريانين يثرثرون... وهم يتقافزون كقطيع من الأسماك، وقد سقط بعضهم، جسديا. فى البرك، وهم متحمسون " (فيرث) كما أورده غيرتز ١٩٨٨ : ١٢). كل شىء يتحرك، والأجساد ترقص وتدشّش تحت ناظرى المراقب.

ولكن هذا المقتطف الافتتاحى لم يأت من إثنوغرافى تقليدى، إنه صوت أنطونى بوردين، مأخوذا من كتابه الأفضل مبيعا، "أسرار المطبخ". وقد حمل هذا التقرير عنوانا فرعيا هو " مغامرات تحت خاصرة المطبخ " وهو يروى " كل شىء " عن مهنة المطاعم فى نيويورك. و " ماريولوند " هو المطعم الذى يعمل فيه سجناء سابقون من ولاية ماين، حيث بدأ بوردان يتعلم مهنته.

والكتاب جنس، ومخدرات، وروك أندرول، وطعام. إنه مزيج جذاب فيه من البهار ما يكفى لإغواء الذواقة المتخم. وفى هامش على غلاف الكتاب، وصف كاتب الطعام الأمريكى المرموق أ. أ جيل الكتاب بأنه " اليزابيث دافيد بقلم كونتين تارانتنو، ورغم أن هذا تعبير دسم إلى حد ما، فهو يبرز، على أية حال، بعض الصعوبات والمسرات التى تكتنف الكتابة عن الأجساد الطابخة. ويصور بوردان حركة الأجساد فى مطبخ، تصويرا جيدا :

استداروا من لوح التقطيع إلى سطح الفرن باقتصاد فى الحركة يأخذ الأنفاس، رصصوا القدور سعة ٣٠٠ رطل فى صفوف، حركوا أكارع العجول كأنها كرات اللحم، ضبطوا مئات الأرطال من العجائن. (٢٠٠٠ : ٣٢).

وفى موضع لاحق يتوسع بوردان فى وصف هذه الحركة، موضحا كيف أن "الطبخ فى مراحل متتالية على امتداد خط وهو ينجز. بمهارة هو عمل جميل فى عين الرائى. فطباخ الخط الماهر المتمكن من " الحركات" ـ يقصد اقتصاد الحركة، والتكنيك اللطيف، والأهم السرعة ـ بوسعه الأداء برشاقة يجنسكى "(٥٥).

ومن حيث الجنس الفنى، فيمكن وصف كتاب بوردان بأنه مثال على **Bildungsroman** (مصطلح ألمانى يشير إلى الروايات التعليمية التى تصور رحلة البطل من الطفولة إلى النضج عبر البحث عن الهوية، وأشهر مثال عليها رواية دافيد كوبر فيلد لتشارلز ديكنز الإنكليزى ـ المترجم) حيث يتعلم البطل / البطلة، فى سن الشباب، حقائق الحياة. يقلع بوردان عن المخدرات والحياة الجامحة ويصبح طباخا ناجحا وميالا إلى الوعظ. والكتاب مثال طيب على الاثنوغرافيات الذاتية أيضا، ويحمل كثيرا من نكهة ذلك النوع من الكتابة، كما ينطوى على ميل إلى الانغلاق على الذات. وبرغم الجوانب الباعثة على الضيق فى منطوقات بوردان، فهو يصور لنا، المرة تلو المرة، كيف تتحرك الأجساد فى مطابخ المطاعم :

يعد دافيد، مساعد النادل البرتغالى، الاكسبريسو والكابوتشينو ورائى، لكنه يتحرك برشاقة بالغة فى الخلف هناك، دون أن يرتطم بى أو يدلق شيئا. اعتاد بعضنا على حركة البعض فى المساحة الضيقة التى نقتسمها، إذ تعلمنا متى يتعين علينا أن نتحرك بالجنب، ومتى نُوسع للأطباق الداخلة، للطعام الخارج، للقلاَّى الصاعد من أسفل، عائدا بحمل آخر زنته ١٠٠ رطل من البطاطس حديثة التقطيع. لا أشعر إلا بتربيتة خفيفة، من حين للآخر، على كتفى وهو يمر بصعوبة مع صينية أخرى من القهوة والبتى فور وربما همس " وراءك " أو " باهاندو " كأننا فى زمن فريد وجنجر (٢٠٣).

يفهم بوردان الحركة، فهما صحيحا. كما أنه يصور سفالة الطباخين، تصويرا. جيدا. ندخل إلى عالم جديد تماما. **un monde à part** (عالم فريد – المترجم) ويوضح بودان، مستعرضا مهارته : أعرف كيف يتصرف الشخص العادى ولا كيف يكون التصرف خارج مطبخى. لا أعرف القواعد من (٢٤٨).

يعرف بوردان بالتأكيد القواعد التى تسيّر عالمه، ومع نهاية الكتاب يطرح مدونة مهنية من ١٤ قاعدة. وتؤلف هذه القواعد، معا، وصفا إثنوغرافيا واضحا لعالم بوردان. وبالنظر إليه كشرح للنظام الرمزى لثقافة أخرى، فإن أطروحة بوردان، فى

الحقيقة، انثروبولوجية فى رؤيتها، بشكل عميق. وبعض القواعد قاطعة، مثل " لا تتأخر " ؛ وبعضها الآخر يتجه نحو التوصيلات العميقة. وعلى سبيل المثال،ففى مطابخ نيويورك يكون من المفهوم أن تتحدث بالأسبانية، إذا أردت أن تتواصل مع العاملين. وكما يوضح بوردان " العمود الفقرى للصناعة، سواء أعجبك ذلك أم لا، هى العمالة الرخيصة من المكسيك والدومنيكان والسلفادور وإكوادور - ومعظمهم قادر على ممارسة أصعب ما فى هذه المهنة، من دون أن تسيل على جبينه حبة عرق " (٢٩٤). ويأتى بعد ذلك الحض على تعلم ثقافاتهم المختلفة لتفهم كيف تتعامل مع حقيقة أن كوبيا يمينيا لن يقدر على التفاهم مع لاجىء من السلفادور. وعندما يعلم بوردان الطامحين إلى الترقى مبادىء السياسة، فإنه يحضهم على " أن يأكلوا طعامهم " ويظهروا لهم الإحترام.

وترتسم صورة بوردان باعتباره شيطانا ذا مبادىء صنع نفسه بنفسه. ومع التجاوز عن هوسه بذاته، فإن كتابه - باعتباره قطعة من الإثنوغرافيا الذاتية - يحقق الغرض منه لسبب محدد وهو تأكيده على تفاعل الأجساد - جسده وأجساد الآخرين. فى مساحة المطبخ الضيقة، تتهاوى الأجساد، تصبح مخدرة أوسكرى، فى غمرة الجماع، تتقيأ، تحترق، وتتمزق. إنها فى اتصال مستمر مع أجساد أخرى، توصف باعتبارها أجزاء من أجساد : " كل التعليقات يتعين بحكم الضرورة التاريخية، أن تتعلق باللواط القسرى، وبحجم عضو الذكورة، وبالمثالب الجسدية أو بالسلوكيات الباعثة على الضيق أو النواقص " (٢٢٢). والسرعة تحرك الأجساد وتصل بينها : " هناك علاقة تكاد تكون تبادل خواطر بين الطباخ ومساعده، فلا يحتاج الأمر إلى أكثر من نظرة أو تعبير بالوجه لتوصيل الإشارات أو المعلومات " (٢٣٠). ويتوحد العالم كله، حيث تفهم الأجساد على أساس قدراتها المتباينة على أن نؤثر وتتأثر. وهكذا فهناك علاقة تناغمية " بين الطباخ وعامل البار : " المطبخ بحاجة إلى مسكر، وعامل البار يريد الطعام" (٢٣٢). وعامل البار " حكاء، واستعراضى، وذو شخصية " أما الطباخ فهو شخص " يريد أن يشرب أى شىء يرغب فيه، فى أى وقت يراه " وهذه

القدرات تشكل اتصالات معينة، توصف بدقة بالإشارة إلى أجزاء من الأجساد، شكلتها المساحة والحركة، وهى تتفاعل مع غيرها من أجزاء الأجساد الأخرى.

الاسترجاع الإثنى

إنه طريقة خاصة وغريبة لرؤية الأشياء. وبمجرد أن تترسخ فى ذهنك، فإنها تظل توجه إدراكك للعالم. قضيت سنوات التكوين الحاسمة، من عمر ١٦ إلى حوالى ٢٥، أعمل فى المطاعم والبارات. فى ذلك الوقت لم يكن يمر بخاطرى احتمال أن أشعر بالامتنان لهذه التجربة. لكنها رسخت لدى فهما للأجساد - فى حركتها، فيما تنشئه من صلات، فى أمور تتعلق بالأكل، وبالتصرف مع الآخرين وتجاهم - وهو ما سبق أى فهم نظرى لأهمية هذه الأمور. وأفترض أنى ربما كان نشأ لدى غرام بالأجساد فى حال الحركة لو أننى عملت أو تدربت فى أوساط أخرى. لكن خصوصيات هذا العالم حيث تتحرك الأجساد فى اتجاهات مختلفة، وبسرعات مختلفة، وبوظائف مختلفة، هى التى بقيت لدى.

ومطابخ المطاعم وطوابقها، الباقية بأكبر درجة من الوضوح فى ذاكراتى، كانت فرنسية - كندية. إنتقلت إلى مونتريال لأصبح من أهل كوبيك[٧]. كان ذلك فى زمن الكساد أوائل ثمانينات القرن الماضى. والشىء الوحيد الذى تدربت على عمله كان الخدمة على الموائد. وبخلاف المدن الأخرى التى عملت فيها، كان العاملون فى الـ " بواسونرى " (مطعم السمك - المترجم) من المحترفين وليس من الممثلين المتعطلين أو خريجى الجامعات العاجزين عن العثور على وظيفة. جاءوا من مناطق ريفية بأعالى الشمال البعيدة، بعد أن انطلقوا باحثين عن عمل أو هاربين من محدودية المدن الصغيرة - غالبا بسبب ميولهم الجنسية. أو أنهم جاءوا من أفقر أحياء مونتريال، وكانوا ينطقون بذلك الخليط من الانكليزية والفرنسية الذى يميز الطبقة العاملة. تعلمت أن تحدث مثلهم اللهجة الكوبيكية، وتعلمت شيئا من الثقافة السياسية والتاريخية. وبعد

ذلك بكثير، بعد أن حصلت على وظيفة فى جامعة ناطقة بالفرنسية، فإن ما تعلمته من اللهجة لم يفدنى إطلاقا. أما فيما يتعلق بالثقافة، فقد أصبح لدى تفهم لـ "الآخر" الذى كان زملائى المنتمين للطبقة المتوسطة يحددون ذواتهم بالتضاد معه. وفيما كان النُزُل من البيض ، فقد كان العاملون فى المطبخ من هاييتى وفيتنام. باستثناء كبير الطهاة، الذى كان سافلا بمعنى كزدوج : بحكم التعريف، أولا، لأنه الرئيس وبالقدر ذاته، فى أعين صغار العاملين، لأنه كان ناطقا بالإنكليزية.

ومن الملاحظات الميدانية المدونة فى ذاكرتى، ها كم وصفا موجزا للوظيفة.

بالتعبير الإنكليزى، فهذه الوظيفة **waiter** هى الانتظار عند الموائد، وبالفرنسية فالنادل **un serveur** (شغيل ـ المترجم) وكلاهما صحيح، بالطبع. فالأمر يقتضى قدرا كبيرا من الانتظار والخدمة وعموما، فالساعات طويلة للغاية، والراتب الرسمى محزن. وليس بالأمر النادر أن تجد من يخدم نوبة مقسمة على فترتين (**faire un double** تعبير فرنسى معناه يؤدى نوبة مزدوجة – المترجم) وهو ما يعنى أن تأتى فى العاشرة صباحا حتى وقت الغداء، وتنتهى من الغداء، وترتاح ساعة، ثم تبدأ مجددا حتى العشاء، وهو ما قد يعنى الخروج عند منتصف الليل. وكانوا يدفعون لنا أقل من الحد الأدنى للأجر، ٢,٢٥ دولار للساعة، لأننا " موظفو إكراميات ". وكان متوقعا منا أن ندفع ضرائب عن الإكراميات، ولكن هذا منطق أعوج فى جوهره، لأننا لم نعرف أيا من هذه الميزات.

والعمل لمدة ١٢ أو ١٣ ساعة فى اليوم مع الأشخاص أنفسهم يعد المسرح لخبرة مكثفة. كان اليوم، كما هو واضح، يتميز بإيقاعات الوقت والسرعة. فخدمة الغداء تضرب كالإزميل فوق أجساد مجهدة تعانى من أثر السكر. ويبدأ العشاء بالأطباق المخصوصة لمن يأتون مبكرين، وكان الذين يطلبون مثل هذه الأصناف محل احتقار.

لكن الأسوأ، كانوا أولئك الذين يأتون مساء كل اثنين لازدراد أطباق السلطاعون الخاصة، لم يكن منظر أكلة السلطاعون جذابا، فقد كنت تحصل على كل ما تسطيع التهامة لقاء مبلغ يقل عن عشرة دولارات - أطباق هائلة من السلطاعون الأحمش المطبوخ على البخار وكتل من الزبد الذائب. وفى آخر الليل تكون مشبعا بعصائر السلطاعون وملوثا بالزبد. كنت تقضى الساعات فى تزويدهم بالسلطاعون لتحصل على دولار بائس لقاء خدماتك - عشرة بالمائة على فاتورة خدمة تمتد ساعات مع السلطاعون وماء الصنبور.

لم يكن المطعم راقيا ؛ كان شعبيا. وكان جوهر اللعبة أن تعيد إعداد الطاولات بأسرع ما يمكن. كان من حسن الفطن أن تحافظ على رضا المضيفة، القادرة على أن تملأ القسم الذى يخصك أولا، بالضيوف، بل وأن توجه من يبدو عليهم الثراء ناحيتك. ومعروف أنك إن أغضبت المضيفة فقد نقضى الوقت بعيدا، فى الخلف، بجوار القمامة، تدخن، فيما القسم الذى تخدمه بارد ومهجور مثل سيبيريا. ثم، وبهدف الإيقاع بك، فإنها تملأه كله على وجه السرعة.

تجد نفسك غارقا. " النجدة "، تصرخ بأمل أن يساعدك أحدهم. ويتوقف الأمر على الحالة المزاجية، على رد مساعدة سابقة، أو على وضعهم هم أيضا، فلربما كانوا غارقين مثلك. وإذا أردت أن تعيد ترتيب الطاولات بأسرع ما يمكن، فسوف تكون هناك، دائما، لحظات ارتباك. لكن المهم هو أنك تبقى، دائما، على الحافة. وهنا تبدأ كل الأشياء بالتدفق : المشروبات المطلوبة جاهزة، المشهيات تم التهامها بسرعة، والأطباق إخلاؤها عندما أخبرتك الساعة الداخلية بأن الأصناف الرئيسية أصبحت جاهزة. وفوق صوانى حمل الأطباق هائلة الحجم، تأتى بما يكفى لملء طاولتين، بسهولة. ثم بالكفت على كتفك، وبركلة لباب المطبخ، تصبح فى الخارج، ويتم تسليم الوجبات ثم تعود، مجددا، لما بعدها وفى الطريق تتبادل النظرات واعدا بالرجوع من أجل الطاولات الجديدة، وتوجه مساعد النادل لتنظيف طاولة خالية، فيما تصف أنت الخبز على الأخرى. وعلى حافة الغرف يتصل كل شىء فى نسيج من الحركة والنظرات،

حيث إحدى يديك ترص المشروبات، وبالأخرى تصب كاسات الماء، فيما تتبادل النكات مع عامل البار وتبتسم باتجاه إحدى الطاولات.

إنه اقتصاد حركى من نوع خاص، مسبب للإدمان. ما زلت أجد غرابة فى أن أفعل شيئا واحدا، فى وقت واحد لكن التوقيت لم يكن متروكا لك. فالطباخ السافل يتخلص من الوجبات التى بقيت تحت مصابيح التسخين، لأكثر من دقيقة. وأنت تدفع الثمن. كما تدفع ثمن ما تكسره. كما أنه لا يقدم الطعام لخدم المطعم، وهو ما يؤدى إلى ترتيبات أخرى. وأحد الأشياء المسكوت عنها أن النُدُل يأكلون ما يتبقى فى صحون الزبائن. إنها ممارسة شائعة، وفى الحقيقة فهى تتصل بتقاليد إعطاء " البقايا " فى فرنسا القرن التاسع عشر[٨]. وما لا يأكله الناس، بعد أن يطلبوه، فى المطاعم، يبعث على الذهول. ليست هذه عادة صحيحة للغاية، أو أنها لا تزودك، بالتأكيد، بالمجموعات الغذائية الرئيسية المطلوبة، لكن شريحة لحم لم يمسسها أحد أو محارة لم تؤكل، هى أمور لا يلقى بها فى المهملات. ولو أن أحدنا فكر فى الطريقة التى كنا نتواصل بها مع أفواه زبائننا، لكنا توقفنا، على الأرجح. أما البقايا من القطع الفاخرة فكانت تعطى كرشوة لمساعدى النُدُل وعامل البار وبحركة مقابلة يبقى عامل البار كوب الشاى الخاص بك ممتلئا بالنبيذ.

وبوردان محق تماما فى وصفه للمطبخ باعتباره عالما فريدا. وأرضية المطبخ تعمل، هى الأخرى، بقواعد مختلفة[٩]. فهى تدهن بالكيماويات، وبقبول ما يمكن اعتباره، فى مكان آخر، سلوكا غريبا. كثيرون منا كسبوا كثيرا من المال، رغم أن جزءا منه جاء من الاحتيال على الإدارة، وليس من الإكراميات. كان معنا دائما الكثير من النقد، وكان الكوكايين هو المخدر المفضل، وكان رخيصا ومتوفرا، آنذاك. ولم تكن لتبقى طويلا، ما لم تكن سريعا (الحركة) والكوكايين كان يجعل الإحساس بالحركة، والسيطرة، والرشاقة، إحساسا مرهفا. لاشك أن الأجساد دفعت ثمن ذلك، وكان الشرف يقتضى أن تساعد من لا تسعفه أعصابه أو يداه فى الإمساك بصينية فوقها

صحون قذرة، ناهيك عن كؤوس الكوكتيل المملوءة، حتى الحافة. وبعد ساعات، فإن البار الأمامى يملأ الكؤوس، بينما ينجز النُدُل الصفقات، ثم تمتلىء الجيوب بالإكراميات ونذهب إلى واحد من البارات التى تعمل لساعة، حيث يتجمع شغيلة المطاعم.

كان عالما غريبا، لكن القواعد والمعارف المشتركة جعلته طبيعيا تماما. وأفترض أن إطاره العام لم يتغير كثيرا. لكن كانت هناك خصوصيات مثل خليط اللغات والسياسات اللغوية، وحقيقة أننا كسبنا مبالغ طيبة، والطريقة التى جعلتنا بها كراهيتنا لرئيس الطهاة نحاول أن نكون أسرع، وأفضل، وأصلب، وحتى فى الفترة التى خدمت فيها، فالكثيرون لم يحتملوا الإهانات، ووتيرة العمل، والساعات الطويلة. وأنا واثق أن كثيرين منهم استهلكهم هذا كله، أو استقر بهم الحال فى مكان آخر.

تركت المطعم لأنى حصلت على منحة للدراسات العليات. والرغبة فى أن لا ينتهى بى الأمر، إلى أن تكون مهنتى الخدمة فى المطاعم كانت تدفعنى بقوة، على طريق الدراسة، وما بعدها. لكن ذلك الشعور بالأجساد فى حال الحركة، بالطرائق التى ترتسم بها رقصتها تحت الضغط، لم يغادرنى وعلى المستوى البسيط، فتلك الذكريات محفورة فى جسدى، وفى طرائق رد فعله إزاء الآخرين وقد أعطتنى، أيضا، زاوية أخرى أنظر من خلالها فى الطعام. وجزء من موروثها أنى ما زلت أكره إهدار الطعام، وربما كنت آكل بسرعة زائدة - ولكن ليس من أطباق الآخرين. وأظن، أيضا، أن أكثر الأمور إثارة للحزن هو منظر اثنين يتناولان الطعام، معا، وليس لديهما ما يقوله أحدهما للآخر.

خطوط الطعام

بتعبيرات أكثر أكاديمية، فإن تجربتى عمقت إحساسى بتعقيد صناعة الطعام. فالخطوط التى يرسمها الطعام كثيرة ؛ وبالمقابل فبوسعنا القول إن الطعام هو مصدر

كثير من القوى الموجهة. وإذا استخدمنا مصطلحا من الدراسات التاريخية للطعام فسوف نجد أن " ممرات الطعام " مصطلح يشير إلى حركة شيء ما عبر الزمن والمسافة. وبهذه الطريقة، يمكن للمرء تتبع البطاطس من أمريكا الجنوبية إلى أوروبا. إضافة إلى ذلك، يمكن للمرء أن يرصد الدور الذى لعبته البطاطس فى "تحولات" ثقافية واقتصادية كبرى. وهكذا، على سبيل المثال : يمكن أن ندرس آفة البطاطس فى أوروبا فى مايو ١٨٤٥. ولأنها أدت إلى المجاعة الإيرلندية،فقد تسببت بموت مليون شخص، بسبب الجوع، وهجرة مليون آخرين. وقد كان سببها أن كل البطاطس فى أوروبا كانت تنحدر من سلالتين تم إدخالهما، لم تكن لديهما أى مقاومة للآفة (١٩٩٦ : ٤١). وبدون التوصل إلى خلاصات عليِّة، فلاشك أن حالة العالم كانت ستختلف كثيرا لو لم تظهر الآفة، أو لو لم تكن البطاطس المخزونة متشابهة لهذه الدرجة الكارثية. إنه مثال صغير على توافق تحديد النوعية مع تحليل بيئى لحركة الأجساد، حيث تقاطعت الخضروات مع البشر[١٠].

وبهذا المعنى، فإن ممرات الطعام أو خطوط الطعام يمكن أن تكون عدسة جديرة بالاهتمام، ننظر من خلالها إلى تفاعل الثقافة والتاريخ والاقتصاد، وقد دُوِّنت كلها على الأجساد التى تأكل. فالطعام يوصل بين مجموعة مقلقة من الوظائف المتخصصة، وبين شعوب لا تتواصل بغيره. ويمكن أن تكون له نتائج غير متوقعة وتحويلية، كما جرى بالنسبة للهجرة الجماعية للإيرلنديين، أو بالنسبة للتأثير الأقرب إلى زماننا للهجرة من جنوب أوروبا على ثقافات كثيرة[١١].

وحقيقة أن الطعام يرتبط، دائما، بمناطق متعددة، وأن الأكل يربطنا، دائما، بالآخرين، هى حقيقة نميل إلى نسيانها فى احتفاليات الكتاب عن الطعام. فالطعام، حاليا، يعالج بطرائق تمت تنقيتها. فنحن نحنو عليه فى الكتب وبرامج التليفزيون البراقة، التى تؤطر الطبيخ بطريقة السُّكارين. أما التقارير عن المطاعم، فإما أنها تتحفنا بطنطنة الناقد أو بالطنطنة المتبجحة من جانب كبير الطباخين. وكمثال عفو

الخاطر، فإن تقريرا عن مطعم على الشاطىء خارج سيدنى يتحدث عن لحم الضأن " بنكهة الطاجن المغربى، ولمحات من توابل الشرق الأوسط والجوز المتناثر الذى يضفى لمسة أكثر رقيا ". ويضيف كاتب التقرير، وهو شاب بخاتم ماسى وقصة شعر رديئة، أن " التتبيلة الغامضة صديقة للنبيذ، إلى حد كبير " ويقترح كأسا قدرت قيمتها بمبلغ ١٩ دولارا (إيفانز ٢٠٠١ : ٦). طبق الضأن ثمنه ٣١ دولارا، رغم أنه من جذر الفلندرز وليس من أى مرعى قديم. وبالتعبير العامى الاسترالى فهذه سفالة خالصة.

وللإنصاف، فالناقد المشار إليه، ماثيو إيفانز، ليس سيئا بهذا القدر، فى الحقيقة. إنه أكثر واقعية، بالتأكيد، من الناقد الذى حل محله. لكنه واقع تحت الضغوط الوظيفية والقوى المختلفة للوظيفة ولبيئة الطعام فى سيدنى، ويجب أن يفهم على هذا الأساس. وفى الوقت الراهن، فإن سيدنى هى من الأماكن التى تضخمت أسعار الطعام فيها بشكل مبالغ فيه، بالنسبة لبقية مدن العالم، مع التأكيد المصاحب لذلك من ضرورة إكتشاف " الجديد ".

وأريد، الآن، أن أنتقل إلى اثنين ممن يكتبون عن الطعام، ممن يمارسون التأمل الذاتى، بشكل غير معتاد فى المهنة، فعلى مدى السنتين الماضيتين، أجريت معهما استجوابات، ولاحظتهما فى بيئتهما المهنية، وقرأت كتاباتهما عن الطعام قراءة متأنية. والموضوعات التى تعرضا لها كانت تتمحور حول خطوط الطعام الخاصة بهما ـ وكيف أصبحا مهتمين بالطعام، وكيف دخلا صحافة الطعام ؛ كيف يريان مشهد الطعام وكيف يرسمان خريطته، وما الذى يميز الكتابة عن الأكل، ومفهوماتهما المتعلقة بجسديهما من حيث العلاقة مع الطعام. والجدير بالاهتمام أن هذا الموضوع الأخير هو أصعب ما يمكن الحديث عنه.

وعندما كنت أجرى أبحاثا عن الطعام أصبحت معتادا على حقيقة أن المناقشات حول الأكل يمكن أن تفضى بنا إلى مناطق حميمة للغاية فى حياة الناس. فالكلام عن وجبة المساء قد يؤدى – وأحيانا بشكل مؤلم – إلى الكشف عن علاقات مؤثرة، سابقة

أو راهنة، مع أقارب أو رفقاء. ومن الواضح أنه فيما يتجاوز تصوير الطعام في العلن، باعتباره من أطايب الحياة، فهو موقع أولى، أيضا، لذكريات شخصية جدا، أو موقع تتكشف فيه قضايا السيطرة والتسلط فى داخل العلاقات الحميمة[١٢]. لكن الأسئلة التى تتعلق بالجسد لا تأتى الإجابة عنها بشكل مباشر، أبدا. وبالضبط كما قلت بأن سوسيولوجيا الجسد تفضى، دائما، إلى مكان آخر، فهذا هو ما تفعله المناقشة حول الطعام والجسد، أيضا. يتجه الخط إلى موضوعات مجردة مثل الصحة، أو الذوق، أو العادات. ولكن إذا كانت هناك أى ميزة للدفع بأن الجسد يتألف من جزيئات، فهى – على وجه التحديد – أنها تسمح لنا بأن نعيد تركيب جسد يتألف من كثير من خطوط الهرب. وباليقين، فالمناقشة حول الطعام والجسد تنشط هذه الخطوط.

من أفواه كُتَّاب الطعام

قابلت جون قبل سنتين، فى مؤتمر عن الأطعمة نظمه مركز الأطعمة الأترية بجامعة أديليد، فى جنوب أستراليا وكما هو واضح من العنوان، فإن هؤلاء الأكاديميين جادون، للغاية، حول موضوع دراستهم. أديليد هى عاصمة ولاية جنوب أستراليا، وتحتل موقع الجوهرة بين مناطق الطعام، فى وادى باروسا من ناحية، وكلير من ناحية أخرى، وهما من مناطق إنتاج النبيذ الرائعة، وطورتا مطبخا بالمستوى ذاته. وأديليد هى موطن ماغى بير، إحدى أكثر الكتاب عن الطعام نفوذا فى استراليا : كطباخة وصاحبة مطعم وهى الآن مصنعة للباتيه ولأنواع الجيلى ومختلف مفردات الأغذية مثل فيرجوس (النبيذ غير المخمر) – وهو شىء جعلته كتاباتها أساسيا فى مطبخ أى مهتم بالطعام. وهو. جيد للغاية.

وقد انعقد المؤتمر أعلى مطعمها، شارليكس. وكنت متوترة باعتبار أن هذه هى أول مرة أقتحم فيها العالم الأكاديمى للطعام. وقد أعطى الجمهور اهتمامها للمشتغلين بالطعام من غير الأكاديميين الذين كانوا يملكون معرفة واضحة كما كانوا يعرفون

بعضهم البعض. ولا أستطيع أن أتذكر، الآن، موضوع ورقتى، لكن لا بد أننى ذكرت فوكو وبورديو وجاءت ورقة جون بعد ورقتى، وبدأ بالقول إنه " يعرف كل الهباب عند فوكو ". وبغض النظر عن هذا السطر الخالد (الذى شجع الآخرين على أقوال مثل "سحقا لبورديو")، فأنا لا أتذكر كثيرا مما قاله. وفى استراحة لشرب القهوة ـ أفضل أنواع القهوة، مع قطع السكر الذهبية الغالية – ذهبت للجلوس بجواره. بدأت المحادثة بأن أوضح لى جون رأيه حول الحياة الأكاديمية. وأوضحت له أن آراءه متخلفة عن الواقع بحوالى عشرين سنة. ولم تكن بداية رائعة.

و" التدارس " هو تدريب جدير بالاهتمام فى السوسيولوجيا، كما أنه خبرة شخصية مهمة. ويشير هذا المصطلح، عامة، إلى موقف بحثى يكون فيه الباحث والمبحوث متمتعين بمستوى متماثل من رأس المال الثقافى. وهذا يقلل من علاقات القوة، التى قد تصوغ المواقف الإثنوغرافية، حيث يكون الأكاديمى " مسيطرا" بدرجة أكبر. لكنه يخلق توترات أخرى. وعلى سبيل المثال فإن تجربة استجواب من يعتاشون على الاستجابات هى تجربة ترد أى واحد إلى صوابه. ويصبح الأمر أعقد عندما استجوب صحفيى الطعام الذين لديهم إلمام بالموضوع أكثر مما لدى. وبالمقابل فقد ينشأ نوع من التصارع على رأس المال الثقافى، حيث يؤدى إدخال ألقابى وإظهار الطرف الآخر لما لديه من رأس مال ثقافى إلى زيادة موقف الاستجواب تعقيدا . وعلى سبيل المثال فحتى لقب أستاذ مساعد يؤخذ بجدية بالغة. أضف إلى ذلك أن أدرس فى أقدم، وربما أكثر الجامعات فى أستراليا احتراما . وقد ينتج هذا لمسه من الدفاعية لدى من استجوبهم، الذين قد ينقلون هيبة المكان إلى جسدى، بشكل مجازى.

وبالنسبة لمقابلتى مع جون فقد بادر بالتصريح بنوع معين من العداء الأسترالى للمثقفين عبر أفكاره (العتيقة) حول سهولة وظيفتى. ومن ناحيتى، فقد شعرت بالارتباك لأنه كان " كاتبا حقيقيا". لكننا أصبحنا صديقين عبر مقابلاتنا العديدة. ومرة أخرى، فهذا يعكس بعض خصوصيات " التدارس ". وقد لا يكون هذا علميا بالمعنى الدقيق.

لكن الإقرار بأننا أصدقاء يبدو لى أكثر نزاهة من العادة الانثروبولوجية الراسخة والغريبة التى تركز على علاقات النسب وألقابه. يقينا، هناك شعور بالتبادلية فى علاقتنا يصعب تحقيقه فى المواقف الاثنولوجية التى تتميز بمستويات متفاوتة من رأس المال الثقافى.

وقد تحدثنا عن كل شىء، من الطعام إلى العائلة والعلاقات. وحاولنا الحديث، بصراحة، عن الجسد، لكن لم نفلح. وانتهى بنا الأمر إلى الحديث عن السياسة، والجنس، والجنوسة، والإعلان، وأسبانيا، وإلى مزيد من الكلام عن الطعام. جون فى أواخر الاربعينيات وقبل أن يدخل مجال الكتابة عن الطعام كان يعمل بالإعلان. ويقول إنه كان يرغب، دائما، فى أن يكون صحفيا، لكن أمه كانت شخصية مرموقة فى صحافة سيدنى، وفى الحقيقة فهى التى كتبت أولى التقارير الجادة عن المطاعم. لم تكن تريد له أن يتبعها.

وجاءت بدايته ككاتب عن الطعام عندما كتب عمودا عن الأماكن الرخيصة للأكل، للنشر فى استراليان غورميت " التى توقفت عن الصدور. وقد كانت هذه المؤسسات، فى الحقيقة، العمود الفقرى للأكل المتعدد الثقافات الأغلى سعرا، الذى هو الآن أسطورة فى سيدنى.

منذ ذلك الحين أصبح دليله السنوى " الأكلات الرخيصة " Cheap Eats" من العلامات بين المطبوعات الغذائية فى سيدنى. وهو يعمل بالقطعة، وهذا أمر يعجبه، رغم أن الأمر لا يخلو من الضغوط المعتادة المتعلقة بالعثور على مكان لكل تقرير. وهو يكتب بانتظام للعدد الأسبوعى من "سيدنى مورننغ هيرالد"، وكذلك لمطبوعة " ذى إيج " فى ملبورن. ومع ظهور المجلات الإليكترونية فهو يكتب، الآن، تقارير عن مطاعم سيدنى للمواقع الدولية مثل إى – لكجرى e - luxury. وقد ألف عدة كتب، من بينها كتاب شاركه فى تأليفه ستيفانو مانفريدى، وهو طاه مشهور وشريك فى ملكية بلموندو، وهو مطعم إيطالى راق[١٣]. وكتب أيضا "طعام الووغ" (wog وهو الجنتلمان الشرقى

المستغرب - المترجم) (نيوتن ١٩٩٦)، وهو فحص جاد لكيفية تحول هذا المصطلح من مسبة إلى احتفاء بالمطبخ الأوربى الجنوبى. وما أثار حسدى هو أنه كتب عدة روايات، بينها رواية رائعة تسخر من عالم الإعلان الذى تركه، منذ سنوات.

وسوف أحاول أن استخرج بعض السطور التى قد تمثل طريقة لرؤية الأجساد التى تأكل. وكما ذكرت فى البداية، فأنا لم أسع إلى تأطير مقابلاتنا داخل موضوع معين. فالوصلات التى ستظهر هى تلك التى عثرنا بها فى محادثاتنا المتنوعة.

وقد دعانى جون لصاحبته وهو يعد لتقرير عن أحد المطاعم، لصالح مطبوعة فاخرة. وها نحن نذهب إلى بارامونت. وقد كان بارامونت، قبل إغلاقه، واحدا من المطاعم الأجدر بالاهتمام بين المطاعم الأنيقة فى سيدنى. وقد امتلكته سحاقيتان تربطهما علاقة عاطفية، هما مارغى هاريس فى الاستقبال، وكريستين مانفيلد فى المطبخ. وهو مكان منضبط للغاية، وكان محلا لمناسبات مختلفة نظمها شواذ سيدنى وسحاقيات ماردى غراس. ومانفيلد مشهورة باستخداماتها الابتكارية للتوابل[١٤]، وللطعام الذى يحضر بشكل جميل، وهى معشوقة عالم الشواذ، أيضا، وظهرت فى المجلات الفخمة للشواذ مزردة بكامل عتاد الجنس التعذيبى (s/m gear ملابس السادية /المازوكية التى لها حضور خاص فى الثقافة الانكلو - ساكسونية - المترجم) وبالقشدة المخفوقة.

ندخل المطعم ويلقى جون ترحيبا حارا من ماغى. وبالطبع، فلن تكون هذه وجبة لا شخصية. وأنا سعيدة لأنى لم أمر بتجربة كهذه، أبدا. وبعد ذلك، وعندما أبديت ملاحظات تتعلق بالسلوكيات على الجانبين، جانبى المستجوب ومن استجوبه، رد جون بقوله : " كريس ومارغى، معا، من الناس الشيك للغاية. وقد ارتأت مارغى أن أفضل شىء هو أن تتجاهلنى أو تتجاهلنا، أما كريس فخرجت لتقول لنا، فقط، نهاركم سعيد، وتحدثت عن الطعام. وهو أفضل ما يُعمل. وأسوأ ما يمكن أن يحدث هو التزلف " لم يكن هذا صحيحا تماما، لكننا استمتعنا بوجبة عظيمة.

جون يطلب لى وله، وحرصا على قوامه (وهو ما يبدو رائعا تماما) فقد أخذنا سلسلة فواتح شهية جاء بها النادل على صحون منفصلة، بشكل لطيف. إنه يذهب للتمشية مع بزوغ الفجر، كل صباح. وهذا هو أكثر اقتراب لنا من الجسد. يروى لى نكتة عن كاتب أغذية مرموق آخر، اعتاد أن يتبجح بأن الناس تسأله كيف يأكل كل هذا الأكل ويبقى نحيفا. أما الآن فالناس يكتفون بأن يسألوه كيف يأكل كل هذا الأكل.

وفيما نحن نشرب النبيذ، فإن منظر مطعم جيد الترتيب يدير دفة الحديث باتجاه والدة جون :

أتذكر أنى خرجت مع أمى التى ربما كانت أول من كتب بشكل سلبى عن أماكن الطعام فى ستينيات القرن العشرين بين كتاب الأغذية. أتذكر الذهاب إلى المطاعم معها، والجلوس هناك. صبى صغير من سكوتس كوليج (مدرسة فى سيدنى) ببنطلون قصير وجوارب طويلة وشعر مُسَّرح إلى الخلف، وحريص على التهذيب والبريق، بالطريقة التى أرى بها ابنتى الآن مهذبة وبراقة، يجلس فى المطاعم ذات المفارش المصنوعة من قطن سميك، وأدوات المائدة الفضية، يراقب أمه وهى موضع حفاوة، كما أنا الآن، وهو أمر غريب.

ومن حيث الصورة المشتركة، فإن جون نموذج للاستيعاب الجسدى المبكر للطعام، وللأفكار حول العالم. وعندما يصف خلفيته فهناك لمسة من الرهبة الباقية إزاء أمه. وهو يحكى عن الطريقة التى " كانت تجرنى بها دائما إلى الأماكن المختلفة. ذهبت إلى ديمتريس غولدن أُكس، وذهبت إلى " برنسيس" كان لها أصدقاء من الهنود يطبخون لنا، وهكذا أصبح الأمر جزءا من خبرة طفولتى فى سيدنى الكوزموبوليتانية ".

بهذه الطريقة، فإن فكرة الكتابة عن الطعام لم تبد غريبة، أبدا، بنظر جون : كنت أعتقد، دائما، أن الطعام من أفضل ما يمكن الكتابة عنه من الأشياء. الأكل والجوانب الإجتماعية للأكل... فقد بدالى انى فى طفولتى وشبابى، فعلت أشياء كثيرة وبين أجدر الأمور بالاهتمام بين ما فعلته كان الأكل. لقد كتب الناس عن الأفلام التى شاهدوها واعتُبر هذا أمرا مقبولا. وأنا أكتب عن الوجبات التى تناولتها. هذا ما فعلناه.

وفى استجواب آخر طهوت لجون، وهو أمر ينطوى على قدر من المخاطرة عندما تفعله مع آكل محترف. وقد جربت فيتيللو توناتو (vitelo tonnato أكلة ظهرت فى بيدمونت بإيطاليا، فى القرن التاسع عشر، ويستخدم فيها لحم العجول الصغيرة (البتللو) والليمون والزيت والكبر المخلل. وقد دخل عليها المايونيز، فى القرن العشرين – المترجم) وهو ما لم يسبق لى طهوه. وكنباتية سابقة، فلازلت أجد غضاضة فى طهو اللحوم. لكنى كنت محظوظة وجاءت الأكلة حمراء وردية كما يجب. والصوص يتم إعداده من التونة المعلبة والكبر وعصير الليمون والمايونيز. وفى وصفة من كاتب أغذية من سيدنى توصية بإضافة الفجل الكبير، وهو ما أضفته. كانت أكلة طيبة. لكن، بمجرد وصوله أراد جون أن يعرف ما إذا كنت أخذت الوصفة من الكاتب المذكور ؛ فكذبت عليه وقلت "لا".

وجلسنا نتحدث بالخارج فى هدوء ليل الضواحى، مع الثغاء الذى يصلنا، بين حين وحين، من ثعالب هاربة، طابعة أصواتها على المسجل. وتشعب بذا الحديث فى اتجاهات عديدة غير متعمدة. وكما يقول جون فهو " يغضب وينفعل حول عديد من الأمور ". وتحدثنا عن غياب الاهتمام بالطعام المحلى والكراهية العميقة المظلمة للسكان الأصليين[١٥] عند استراليا البيضاء. وذكرنى بحقيقة أن المستكشفين : بيرك وويلز كانا يفضلان الموت على أن يأكلا ما قدمه لهما أناس فى تمام الصحة (السكان الأصليون)". ثم تحدثنا عن القضايا الصحية المخيفة التى تتصل بسكان استراليا الأصليين الذين يعيشون فى الأطراف الخلفية، على الطعام البائس المتاح لهم الآن. وتكلمنا عن تأثيرات العولمة وفكرة استيراد البرتقال من البرازيل إلى استراليا، كفكرة سخيفة. وحكى لى كيف يقضى الأسبوع، بما فى ذلك ركوب " آلة حصاد بطاطس كبيرة برتقالية اللون، من سبعينيات القرن العشرين تدعى " غريمر " مع مزارع بطاطس يجمع المحصول من نوع كينغ إدوارد من جانب التل ذى التربة البازلتية الجميلة ".

وعندما أصبح الوقت متأخرا، حقا، سألت جون عما ينوى أن يفعل، بعد ذلك، من ناحية الكتابة. وبعد حكاياته المشوقة عن الطعام، فوجئت، إلى حد ما، عندما أشار إلى أنه يرغب فى إزاحة الطعام إلى خلفية الصورة ليكتب عن أمور أخرى. ومن آخر الجمل التى سجلتها كان تعليق جون حول الطعام : " إنه شيء أحبه كثيرا، لكنى أشعر، فى بعض الأحيان، أن الطعام يأكلنى".

ومن هذا الوصف الموجز للقاء بيننا تنشأ عدة نقاط. من ناحية دمج الطبقة والخلفية الاجتماعية، فإن تعليقات جون تكشف عن المغزى المفهوم من وصف بورديو للصورة المشتركة. ولعلنا نتذكر أن جوهر دعواه هو أن " ثقافة طبقة ما " وقد تحولت إلى طبيعة تم تجسيدها "، تساعد على صياغة الجسد الطبقى" (بورديو ١٩٨٤ : ١٩٠) (فصبى المدرسة الخاصة الصغير لابس الشورت وهو يتناول عشاء على مفارش راقية، قد استوعب فى جسد ناقد الأغذية. وتربيته المبكرة على التعددية الثقافية التى تناولها مع طعام أصدقاء أمه، مازالت تعيش فى كاتب الأغذية الذى فعل الكثير ليجعل الطعام الأجنبى " الرخيص " مقبولا. والأقل وضوحا، وإن لم يزل ممكنا تلمسه هى تلك الطرق التى تشكل بها علاقته بالطعام، وبإعداده، بإنتاجه، وبمعاينة خطأ من الفهم لتاريخ استراليا وللعنصرية العميقة ضد الحراس الأصليين للأرض.

ويمكننا أن نرى، بوضوح، أن أى صورة مشتركة طبقية تسمح لجون بأن يتصل بالطعام، بشكل مختلف، عما كان يمكن أن يحدث مع خادمة مطعم من كويبك، جاءت من الأصقاع الريفية الفقيرة. فى إحدى الحالتين، تساهم الصورة المشتركة فى صياغة ذوق كاتب أغذية، وفى الثانية تساهم فى تشييد حياة كاملة فى تقديم الطعام. وفهمه لحقيقة أن الأكل جدير بأن يكتب عنه، مثله مثل الأفلام، هو مثال رائع على السهولة التى تغدقها الصورة المشتركة على أجساد معينة. ومن بعض النواحى، فإن امتياز جسد الطبقة المتوسطة يمكن رؤيته، على وجه التحديد، فى انفتاحيته، فى قدرته على تجاوز المحيط المباشر، فى الذوق، وفى قدرته على استيعاب العالم. وهذا، بالطبع،

جسد محدد، ولا توجد علاقة سببية، من أى نوع، بين تربية عريضة مبكرة للشهية وانفتاح ينشأ من ذلك على السياسة وعلى الأفكار الجديدة. ومع ذلك، وفى حدود ما ناقشته فيما سبق، يمكن للمرء أن يرى جسد كاتب الطعام هذا، وهو دائم الاشتباك مع ممارسات أخرى، وقع فى شباكها. وقد يكون هذا فى بساطة وفى تعقيد الفكرة التى تقول إن الجسد الذى يتدرب، فى البواكير، على تذوق ما هو مختلف، قد يصبح، فيما بعد، منفتحا على استيعاب قضايا سياسية وتجريدية مختلفة، ومن المؤكد أن هذا يؤدى إلى رؤية الأمور بطرائق متصل بعضها ببعض، بوضوح.

وهكذا تناقش العنصرية من زاوية ما، لايزال البيض يرفضون أن يأكلوه، والتدمير المستمر لمجتمعات السكان الأصليين، الذى يشتد بالاعتماد على الطعام السيىء للبيض (وبالتحديد، السكر الأبيض والدقيق). وتتجلى أوجه القصور فى النظام العولمى فى إنتاج الأغذية فى أسباب استيراد استراليا لمركزات البرتقال من البرازيل، فيما نزرع محاصيل وفيرة من الموالح، هنا. وتمتدح بطاطس كينيغ إدوارد، ليس لأنها موضة هذه الأيام، ولكن بسبب التربة الحمراء التى تخرج منها، والعمل الشاق فى جمعها.

وبالطبع، فليست هناك ضمانات لإنشاء مثل هذه التوصيلات. ومن الناحية المهنية فإن يجون يشعر بالإحباط بسبب ما يجده من صعوبة فى نشر تقارير عن " قضايا كبيرة" فى ميديا الطعام التى تتحكم الموضة فى بنيتها، بشكل كاسح، من ناحية، وبسبب ما ينشر عن المنتجات، من ناحية أخرى، فشركات التجزئة، – فى مجال الأغذية، تمطر كتاب الأغذية بـ " الطيبات " بأمل أنهم سيكتبون عنها. وبين جلبة جيمى أوليفر ونيجيلا لوسون، والصعوبات التى تواجهها صناعات الغذاء والمساواة الاجتماعية.

ولكن ماذا عن جسد كاتب الأغذية بالمعنى الأكثر وضوحا ؟ ماذا عن اللحم والدم ؟ وللوصول بالمناقشة إلى غايتها، فإنى أود أن أقدم، بإيجاز، خط توصيل بدنيا آخر. ومن الصعب أن يتحدث الإنسان عن الطعام دون ذكر صلاته الأنثوية، والجنوسة العالية لسياسات الجسد والأكل. ولتوضيح هذا الأمر، سوف انتقل إلى كاتبة تغذية أخرى فكررت لقاءاتى معها، طوال العام الماضى.

ليندى ميلان هى مديرة الأغذية فى الأسبوعية النسائية الاسترالية Australian Women's Weekly . وكتب وصفات الطبيخ التى تصدر عنهم، تسافر إلى مسافات أبعد، ولها قراء كثيرون فى المملكة المتحدة. لكن تأثير الأسبوعية الاسترالية هو أقوى ما يكون فى استراليا . ويمكن أن يعزى إليهما الفضل، فى الحقيقة، فى تقديم مكونات الطهو المتعدد العرقيات وثقافاته، قبل أن يُعترف بالتعددية العرقية كمصطلح، بزمن طويل. وأرقام توزيع هذه المطبوعة مذهلة : ففى بلد يبلغ تعداد سكانه حوالى ١٨ مليونا يبلغ عدد قرائها فى الشهر الواحد، ٢,٣ مليون وبحسابات ليندى، وبنسبة النسخ إلى أفراد السكان فهى أكثر مجلة مقروءة فى العالم. فعدد قرائها من الرجال يبلغ ٨٢٨٠٠٠ فى الشهر، تقريبا، وإذا رغب الإنسان فى وصلة إعلام شعبية لبطرح من خلالها تصورات بديلة عن الجنوسة، فهذه هى.

قابلت ليندى لأول مرة فى " غداء دايموك الأدبى " فى أحد فنادق وسط البلد فى سيدنى لنحتفل بالطاهى العارى الأشهر جيمى أوليفر. ومقابل ٣٥ دولارا للدخول، اكتظت الغرفة بكثير من الشابات، وبعدد لا بأس به، أيضا، من النساء " من عمر معين "، كلهن مغرمات بجيمى، بوضوح (وعندما جاء وقت الأسئلة كانت هناك عدة عروض لتبنيه). وقد أجلست، بالمصادفة، إلى طاولة " أسبوعية المرأة". وربطت بينى وبين ليندى كراهيتنا بجيمى أوليفر. فقد كان ذلك الغلام من إيسيكس مائل القامة وسطحيا، حتى أكثر مما يبدو على التليفزيون. وعندما سألتها إن كان ممكنا أن أستجوبها، فى وقت لاحق، وافقت، ودخلت فى نقاش حول ضجة الفتيات، وافتقارهن إلى مهارات الطبيخ، وحقيقة أنهن يدخن، على الفور. وتقابلنا فى مناسبات عديدة، كان منها نادى الإعلام لكتاب الأغذية الذى تتولى رئاسته. وعندما راقبتها وهى تشق طريقها وسط الكتاب المحتشدين، وتتملق المطبخ من أجل المزيد من الكانابيه، وتدير المناقشة، لم يعد لدى شك فى أن هذه امرأة قوية.

وليندى فى أواخر الأربعينيات من عمرها : وهى شقراء ضخمة وجذابة، أنيقة الملبس، وتشع قدرا هائلا من الطاقة. وعلى غرار جون، فقد كان لها، هى أيضا، خلفية

فى الإعلان. وقد كانت تمتلك شركة توريدات غذائية، وإضافة إلى خبرة فى العمل كمدرسة بالمدارس الثانوية، فهى واحدة من أولئك الزوجات التى، ربما، لم يعد لهن وجود. وهى تتذكر أنها كانت مشاركة بشكل لا يصدق فى الحياة المهنية لزوجها (الذى كان). " كانت الضيافة غير عادية. وهكذا فقد اعتدنا على إقامة حفلات عشاء، من ستة ألوان متتابعة من الطعام فى العشاء، واعتدت أن أزين عظام ترقوة السمان بورق مُذهب، وأن أزين قائمة الطعام بالخط اليدوى، وكل شىء ". وهى تتذكر أنها بدأت تقيم حفلات العشاء عندما كانت فى السادسة عشرة وكان والداها مسافرين إلى الخارج : " إنها، دائما، طريقة مناسبة لإبهار الفتيان :

وعندما التقينا فى مكتبها – الذى يغص بـ " الطيبات "، المرسلة من الصناعات الغذائية – بادرت بإثارة قضية: كيف يغيرنا الطعام. وقد طرح هذا الأمر، فى البداية، من زاوية التعددية الثقافية، وبالأخص حول سياسات بولين هانسن، الزعيمة اليمينية لحزب " الأمة الواحدة " الكاره للغرباء. وهى تراهن على أن طعام بولين هانسن " أنغلو – ساكسونى". وكما أوضحت " ترين أنى أعتقد أنك إذا أكلت طعام ثقافة أخرى، فكيف يمكن لك أن تكره الناس الذين جاءوك بهذا الطعام". وهى تشكو من أن " طعامنا لايزال غير مركزى فى ثقافتنا فى استراليا، وحتى تصبح ثقافتنا أقل انتماء للأنكلو – ساكسونية، وأكثر أسيوية أو إيطالية أو فرنسية، فسوف يتغير الأمر".

والقضية الساخنة الأخرى عند ليندى هى علاقة البنات بالأكل، والتناقض الحتمى الذى تعيشه باعتبارها محررة الأغذية فى مجلة نسوية – شأنها شأن معظم المجلات النسوية، إن لم يكن كلها – لاتزال تنشر حمْيات (الريجيم) إلى جوار وصفات ليندى. ورد فعلها إزاء ذلك قوى : " شخصيا، لو أنى أملك مجلة ما كنت أنشر حمية (ريجيم) مرة ثانية، على الإطلاق. أظن أن هذا هو أكثر شىء غير مسئول يمكنك أن تفعله. أظن أننا نربى. جيلا، أظن أننا نفعل ذلك، نربى جيلا من الصغار الذين يعانون من "اضطرابات تغذية". وفلسفة الحياة الخاصة بها هى " المتعة دون شعور بالذنب "

وأن الأكل، بالأساس هو مسألة ثقة فى ذوقك الخاص وفى حسك : أظن أننا أصبحنا ذهنيين أكثر مما يجب بخصوص الطعام. أظن ذلك حقا ".

وطرحت مسألة أجساد كتاب الأغذية بقدر من التردد. وبالنظر إلى جسدى النحيل (بالوراثة) فقد يبدو، فى أول قراءة، أنى لا أعرف الكثير عن الطعام، بل وأنى لا أكل كثيرا. وتظل بقايا ثقافة البنات تقاوم الفناء من حيث إقدام النساء على مقارنة أجسادهن بأجساد الأخريات. ولم يكن هناك داع لأن أقلق بسببها، رغم أنى أتساءل: كيف يمكن أن تكون الحياة بالنسبة لشقراء تمثالية التكوين. وردت ليندى على سؤالى بهذه الحكاية :

ذهبت إلى ملبورن من أجل محاضرة رئيسية فى الطبيخ، وكان هناك عشاء جبن، فى الليلة السابقة، وكنت قد تسوقت، ولم أجد أى ثياب تناسبنى وفكرت فى أنه ربما يتعين على أن أغير مهنتى. طيب. لقد غيرت مهنتى مرتين، من قبل. ثم ذهبت إلى عشاء الجبن ذاك، وكان هناك النادل بصينية فضية ومفرش من التيل الأبيض المنش الجميل، وعليها كرات جراجة صغيرة مصنوعة لا أدرى من أى شيء قذفت بواحدة إلى داخل فمى، كانت قنبلة من كبد البط المهروس ، بشراب الشيرى، وبدا الأمر كما لو أنى قد انتهيت لتوى من ثانى هزة جماع، فى حياتى.

ولدينا الآن، وكأننا بحاجة لذلك، دليل على الصلة بين الأجساد، واللذة، والطعام. لكنه أيضا تصريح مذهل عن ضغوط جنوسية معينة على الجسد، وكذلك على الاستجابة المجنسة لتلك الضغوط.

هل بوسع المرء أن يتخيل أنطونيو كارلوتشيو قلقا على ما سوف يلبسه ؟ هناك شيء أنثوى للغاية فى الطابع العملى والواثق لعبارة " طيب. سوف أغير مهنتى " وهو ما يقابل المذاق الذى تفجر هزة الجماع.

من حيث الجسد الذى يظهر من لقاءاتى مع ليندى، فإن الجسد الآكل، مرة أخرى، هو الذى يوصل بين القضايا المختلفة. وفى حالة ليندى فإن الأكل هو الأساس

لاهتمامات تحمل من الطابع السياسي ما تحمله تلك التى أثارها جون. قد لا تكون لاهتماماتها الصياغة السياسية الواضحة، بنفس الدرجة، لكن القوة التى تعبر بها عن هذه الإهتمامات هى قوة ملحوظة. وفى الدوائر التقدمية، هناك ميل إلى رفض فكرة أن الأكل يغير قيمنا ومعتقداتنا.والحقيقة أن غسان حاج (١٩٩٨) لا يكف عن معارضة الفكرة القائلة بأن العادات الكوزموبوليتانية البيضاء، بما فيها الأكل، كان لها أى تأثير، من أى نوع، على البنية العنصرية لمجتمعاتنا. وخطاب حاج مركب ويقدم توصيفا للاستيعاب النفسى والبنيوى للآخر فى المجتمعات المتعددة ثقافيا، والعنف الذى يقترفه باسم التسامح.

لكن مصفوفته السياسية تحجب إمكانية التأمل الجاد فى كيفية التأثير الفعلى للأكل على أجساد الطبقة المتوسطة البيضاء. ولا يجب أن يفضى هذا إلى احتفال وتهانى سهلة من جانب الموسرين، وهى الأوهام التى يبددها حاج، بشكل فعال. ورغم ذلك فإنه يبرر زيادة الاهتمام بالصلات التى تنشأ، بشكل روتينى، بين الأجساد، وبين أخلاقيات التعامل اليومى، والسياسة. ويتطلب الأمر، أيضا، أن ننظر بجدية إلى كيفية استقبال كتاب الأغذية للأفكار قبل أن يجرى تداولها عبر منابر مثل " أسبوعية المرأة"، مع إمكانية التأثير على الأجساد، على مستوى لا يمكن أن يبلغه الأكاديميون إلا فى الأحلام.

الطعام يأكلنى

وتصور عبارة جون، بوضوح، الحميمية بين العمل الذى يعتاش عليه – غرامه وشاغله – وبيت جسده. والغريب حقا، أنه فى استجوابات لمشروع آخر، وضعت مريضة سابقة بالأنوريكسا (anorexic مريض بداء ترتبط فيه كراهية المريض لجسده بعزوفه عن الطعام – المترجم) كيف أنها " كانت تأكل الطعام قبل أن يأكلها". ما الذى يمكن أن يربط بين شابة تتعافى من الأنوركسيا وبين كاتب أغذية ناجح فى منتصف

العمر ؟ من يدرى ؟ قد تكون مجرد إشارة إلى علاقة محترمة بالطعام[١٦]. ورغم أن الكليشيهات الرائجة عن الطعام، والشرائح المجازية التى ترسل فوقها هذه الكليشيهات، يمكن أن تعوق التفكير فى بعض القضايا التى أهتم بها، فمن الصعب أن نتجاهل حقيقة أن الأكل حميم، بشكل عميق. وأكثر من ذلك، فأولئك الذين يفكرون، بشكل جدى، فى الطعام (مثل بعض المصابين بالأنوريكسيا وبعض كتاب الأغذية) يميلون إلى التفكير بأجسادهم بطرائق مختلفة. فالجسد ليس وعاء فارغا ينتظر الطعام : هناك تضاعف متواصل فى الاتصالات بين ما يدخل، وبين المصدر الذى جاء منه، وما يعنيه، وكيف يكون الشعور به، وما إذا كان يجعلك تشعر شعورا طيبا أو سيئا، وهلم جرا. وعندما تقول ليندى إنها تشعر بهزة الجماع فى فمها، فهذه ليست ملحة عابرة. ففمها، بالنهاية، تدرب عبر سنوات من الخبرة على أن يميز، ويتذوق، ويفكر، ويتواصل.

وعلى أساس الإطار الذى افتتحت به هذا الفصل، يبدو لى أن فكرة الأجساد كنقطة ارتباط لتضاعفات توصِّل بالآخرين، إذا نزلنا بها إلى عالم الأكل، هى فكرة معقولة تماما. وكما يقول نويل شاتليه، بحق، فإننا " أفواه آلية". " أن نأكل يعنى أن نتواصل " (١٩٧٧ : ٣٤). لكن بعضنا لديه من الممارسة كفم آلى أكثرمن غيره. وما يهمنا فى كتاب الأغذية، أو أولئك الذين يعملون فى صناعة الأغذية، هو أنهم يستدعون، دائما، ليفكروا فى الطعم الخاص بهذا ولماذا. وفى حالات معينة، فإن هذا يكشف، بشكل مذهل عن أجساد مشتبكة مع تراكيب مختلفة : التركيب الاقتصادى الذى هو إنتاج الطعام وتوزيعه، التركيب الثقافى لمعانى الطعام فى حدود مكان وزمان معينين، تركيب الجنوسة الذى يفرض المعانى بالقوة على الأجساد وعلى الأكل. وتبين الأجساد كيف أن هذه التركيبات دائمة التقاطع والتواصل.

ومن ناحية المقترب الإيثولوجى للجسد، فقد اكتفيت بالملامسة السطحية للاتصالات الممكنة. فعند كل التواءة لجذمور، يمكن تتبع وصلات واشتباكات أخرى.

وباتباع تعريف ديليوز للجسد، بدأت بفحص الأجساد فى الحركة، على أساس تصميم الحركات، داخل مطعم. وبالطبع فيمكن عمل أكثر من هذا بكثير لتتبع السرعات والتباطؤات المتفاوتة بين الجزيئات، التى تنتهى بأن تكوّن جسدا. وقد أخذت ديليوز، دون تمحيص (وهو ما يشجعنا على أن نفعله). كيف تتحرك الأجساد بالترابط مع أجساد أخرى ؟ أظن أن هناك ما يبرر القول بأن هذا المستوى من التحليل يمكن، فى الحقيقة، أن يلقى بضوء جديد على العمليات المعقدة لإضفاء الطابع الذاتى، التى اتجهت إلى أن تتخذ إما النفس أو " ثقافة" معينة كموضوع لها. وإذا لاحظنا الأجساد بعناية، وحللنا حركتها إثنولوجيا، فسوف نجد، على الأرجح، براعم الممارسة الماضية والحاضرة، وقد ظهرت فى حركة جسدية بسيطة. ويمكن لمعالج العظام الماهر أن يستنتج المهنة من حال الجسد. وبوسعه (هو أو هى) اكتشاف التشابك بين ما لم يعد من الممكن تمييزه باعتباره عاطفيا أو بدنيا فى الجسد. ويمكن للتدليك أن يحيى ذكرى جرح جسمى شفى من زمن. وبهذه الطرائق وبغيرها، نصل إلى حقيقة أن التحليل الإيثولوجى للجسد يكشف عن قدرات ربما نكون أهملناها فى التحليل الأكثر تجريدا.

وثانيًا، فقد حاولت أن أحلل الأجساد فى إطار ما يسميه ديليوز نسقها الديناميكى. " هذه القدرة على التأثير والتأثر". ويمكن لفكرة الجذموريات أو الجذمور إيثولوجيا أن توسع أفق البحث الإيثنولوجى.

وما نطرحه هنا، مرة أخرى، هو الطرف الأكثر عريا من الأجساد فى بيئات مركبة تنفتح أمام الآخرين أو تنغلق دونهم. وعلى المستوى المنهجى، فهذا يتضمن رسم خرائط بشكل قد لا يميز بين الشخص، والكتاب، والأطروحة، والإيماءة، والحى، والجامد. فعبارة " الطعام يأكلنى " هى، بالنهاية، بيان واضح حول نظام اتصالات مختلف، يستبدل بالبشرى الاتصال الفعلى بين الفم والشىء، بين المعدة والماضى. وبدون إرساء مبدأ عظيم، فهذا يعنى أيضا، أن الباحثة ذاتها متموضعة، دائما، كجسد : يتعين عليها أن تتوافق مع قدراتها الخاصة على أن تؤثر وتتأثر. وقد لا ينجح هذا فى

كل مقابلة، ولكن فى حدود هذه الحالة المتخصصة من التدارس، فليست هناك أهمية كبيرة فى الدفاع عن التباعد الموضوعى أو عن الانحياز الذاتى. فهذه تصبح مسألة بديهية بشكل ما. وكما تقول ليندى، فمن الممكن أن نتعامل كمثقفين، أكثر من اللازم، فى علاقتنا بالطعام. ويمكن أن نكون مثقفين، أكثر من اللازم، بشأن، محاولة تسجيل وتصوير الوصلات.

وبالنهاية، فقد كان الهدف استكشاف بعض الطروحات المعرفية بهدف الاقتراب من الأجساد. وأنا واثقة بأنى، مرة أخرى، لم أصب اللحم والدم فى الأجساد، لكنى شعرت، فى بعض الأحيان، بالتلامس الخفيف، بالقشعريرة العابرة، مع تواصل الخطوط البدنية .

الهوامش

(١) أوجه الشكر إلى جون نيوتن وليندى ميلان على ما منحانى من وقت. وهذا البحث تم تمويله بمنحة كبرى من مجلس البحوث الاسترالى.

(٢) فى اجتماع لاتحاد دراسات المرأة الاسترالية (جامعة ماكوارى، فبراير ٢٠٠١) طرحت إليزابيث ويلسون هذا الأمر كتحد. واستشهادى بملاحظتها يتعين النظر إليه كجزء من مبادرة للتقريب بين مناهج نقدية ذات أسس تخصصية مختلفة، فى دراسة أكثر شمولا للجسد. انظر عدد " الدراسات النسوية الاسترالية " عن " النسوية ، والأجساد، والعلم " (١٩٩٩)، الذى حررته اليزابيث ويلسون، حيث تجد مجموعة جديرة بالاهتمام من الكتابات النسوية عن العلم.

(٣) بهذه الكيفية، فهذا مستوحى من مقال مبكر كتبه أرجون أبادوراى (١٩٨١)، حيث يدعو إلى دراسات إثنوغرافية مقارنة حول دور الطعام والأكل فى الثقافات المختلفة. ويشمل المشروع الأكبر مقارنة الخطابات الكندية بالاسترالية بشأن الطعام والإنتماء، بناء على اعتراف بأوجه التشابه والإختلاف التى أحدثتها التواريخ القدمية للمستوطنين البيض.

(٤) لست إثنوغرافية بأى معنى تقليدى. ورغم ذلك فقد دخلت فى بعض المناقشات التى تلت " التحول النصى " فى الانثروبولوجيا. ومن الجوانب المقلقة فى ذلك الجدل (الذى ساهمت فيه بقدر ضئيل للغاية) " الذوات المتحركة والآخرون الساكنون : الأزمة الانطولوجية للانثروبولوجيا" (بروبين ١٩٩٣) هو أنه شجع على ظهور قدر من النقد الأدبى السيء أو الذى جاء فى غير موضعه، كما أنه أضعف عزائم الناس على القيام بالعمل الميدانى. ومن الناحية الإيجابية، فقد توسع بشكل ملموس فى ما هو مقصود بـ " العمل الميدانى". وسوف يثبت المستقبل ما إذا كان التعريف واسعا بما يكفى لشمول هذا العرض الراهن.

(٥) من المقالات المفضلة لدى، بين أعمال ديليوز التى تبرز أهمية البنية " ما يقوله الأطفال " (١٩٩٧). وهذه قراءة فى حالة فرويد، هانز الصغير، من حيث أن الصبى يصبح حصانا. وهنا فإن ديليوز يسعى بالنقاش إلى التوصل إلى طريقة لفهم اللاوعى باعتباره " خريطة الكثافة التى توزع التأثيرات، وروابط هذه التأثيرات وتفاعلاتها هى التى تمثل صورة الجسد - فى كل حالة - صورة يمكن، دائما، تعديلها أو تحويلها وفق التجمعات المؤثرة التى تقررها " (١٩٩٧ : ٦٤). ولقراءة هذه المقالة، فيما يخص الأجساد والحركة، انظر مقالتى " التحول إلى حصان : مواصلات الرغبة " (١٩٩٦).

(٦) ليس الأمر كذلك، لكن سيرة لإليزابيث دافيد يكتبها بوردان تكون جديرة بالأهتمام. ولاشك أنها ستكون تحسينا لـ " السيرة المأذونة بقلم أرتميس كوبر (١٩٩٩). وتبدأ " الكتابة على طاولة المطبخ" بداية جيدة، بما فى ذلك الوصف الاستفزازى لكتابة دافيد " وراء هذه الجمل القوية، يمكن للمرء أن يشعر بضغوط مشاعر الحب والكراهية لديها، وحماسها، وعاطفتها ويصبح القارىء مدركا، بشكل حاد، لهذه العواطف، رغم أنها لاتُذكر أبدا" (١٩٩٩ : ١٣ التمهيد). لكن التركيز على كتابات إليزابيث دافيد سرعان ما يتحول إلى انشغال بتفسير كل " المسكوت عنه " فى حياة اليزابيث دافيد الخاصة.

(٧) أفصِّل بعضـا مـا قـد يترتب على هذا " إمبيريقيا ونظريا " في" الحب في مناخ بارد " (١٩٩٦).

(٨) جـان بـول أرون (١٩٧٩) يقـدم تفسيرا مذهلا للكيفية التي كانت بقايا الطعام من صحـون الموسـرين تتداول في باريس، في القرن التاسع عشر. كانوا يسمونها " les bijoux" (الجواهر المنتقلة من صحن لآخر) (١٩٧٩ . ١٠٢) وكانت تمثل صناعة معقدة تضم الباعة والوسطاء الذين كانوا يرشون " قليلا من المطهرات فوقها " مع قليل من التزيين، ومقابل مبلغ يقل عن ١٧ سو (السو هـي الوحدة المكونة للفرنك) -- المترجم). يمكنك أن تنعم بوليمة من ولائم لوكولوس " (Luculus هو جنرال روماني توفي عام ٥٧ قبل الميلاد واشتهر بولائمه الفخمة ـ المترجم) (١٩٧٩ : ١٠٠). وكما يقول أرون، فمـن حيـث " العقليات ترتبـط بقـايـا الطعام بطبيعة عقلية معينة تقوم على الحاجة إلى الإقتصاد وعلى "التلهف على الفخامة " (١٩٧٩ : ١٠٣).

(٩) انظر فيليب كرانغ (١٩٩٦) في دراسته الإثنوغرافية للنُدُل حيث يركز، هو أيضا، على، "ثخانة الإتصالات " وإن من زاوية مختلفة، نوعا ما.

(١٠) لن أحمل التحليل أكثر مما يجب بالإشارة إلى أن البطاطس جذمور. لكن فكرة جذور نبـات البطاطس وعروقه وهـي تنتشر وتنتقل في كافـة أنحاء العالم من خلال الهجرة الإيرلندية هي فكرة جذابة، بشكل شعرى.

(١١) لا يمكن للمرء في أستراليا أن يتهرب من تمجيد التعددية العرقية بالنظر إلى ما فعلته الهجرة بالطعام الأسترالي. فقبل هجرة الأوربيين الجنوبيين، خاصة الإيطاليين واليونانيين، بإعداد كبيرة إلى استراليا في خمسينيات القرن العشرين، كان الطعام في استراليايتحدد، بدرجة كبيرة، بالثقافة الغذائية البريطانية المسيطرة، ثقافة الطعام الثقيل. لكنهم يشكرون المهاجرين هنا، الآن، على ما جاؤوا به من تقاليد مطبخية وبما أدخلوه من زيت الزيتون والثوم. أنظر أنشودة ماريون هاليفان لزيت الزيتون (١٩٩٠)، ويقدم جون نيوتن تقريرا أكثر يقظة، يشمل ذكريات استراليين إيطاليين ويونانيين عن الظروف التي وجدوها هنا والعنصرية التي استقبلوا بها عند وصولهم إلى أستراليا. وقد انتج وصول الأسيويين المتأخر، بعد أن امتزج بتأثيرات القادمين من جنوب أوروبا ،ما يعرف الآن باسم MOD OZ أو الاسترالي العصري.

(١٢) هذه القضايا المؤثرة هي التي تهمني فيما يتعلق بالطعام، أكثر من غيرها. وعلى سبيل المثال فإن لدى ويندي ووكر بيركهارد (١٩٨٥) تقريرا إثنوغرافيا جديرا بالإهتمام عن الاستراتيجيات التي تتبعها الاستراليات اللاتي تقدم بهن العمر من ساكنات المدن الإقليمية، لكي تتوفر لديهن السلطة، من خلال المباريات لتقديم أفضل أنواع الكعك. وقد استكشفت قضايا السلطة والذوق، في سياق آخر، في مقال قصصي -- نقدي (بروبين ١٩٩٧). وناقشت كيف يعمل العار والقرف عملهما في الجسد الآكل (" أكل العار، تغذية القرف " ، بروبين ٢٠٠٠).

(١٣) لستيناتوما نفريدي وجون نيوتن كتاب طاولات (table book من النوع الفخم البراق المليء بالصور الذي تجده على الطاولة في غرف الفنادق أوعند أشيك الحلاقين أوأطباء الأسنان أو أطباء التجميل وغير ذلك ـ المترجم) رائع عن المقاهي والمطاعم عالج مختلف جوانب بيل موندو والمطاعم، بشكل عام. وبالطبع فهما يبرزان، أيضا، جمال الإيقاع في المطاعم، معبرين عنه على إمتداد نفق طويل مظلم، لا تعلم متى سينتهي، غير قادر على أن ترى الضوء وراءك أو أمامك " (مانفريد ونيوتن ١٢٥ : ٢٠٠٠).

(١٤) كتب ما نفيلد كتابا يتمتع بجمال مذهل وإن كان يملأ النفس رهبة، عن التوابل والطبيخ، مهدى إلى الجذموريين من " التجار، لأنهم فتحوا آفاق العالم، وفتحوا كل حاسة لدينا، بفعلهم هذا، على ملذات التوابل " (١٩٩٩ : ٥ -- المقدمة).

(١٥) قلت فى موضع آخر إن مدى العنصرية المتأصلة والجوهرية لدى الاستراليين ضد سكان استراليا الأصليين يمكن أن نراها فى مفاهيم البيض عما يأكله السود ("الأكل بالأسود والأبيض"، بروبين ٢٠٠٠). ويقدم تيم رواز (١٩٩٨) وصفا موسعا لأشكال التنظيم التى فرضتها الحكومة البيضاء على السكان الأصليين. ويُفصِّل رواز أشكال العقاب أو السيطرة الخالصة التى فرضت عبر ممارسات مثل التغذية الجماعية الإجبارية، بفرض الإعتماد على الدقيق والسكر على حساب الأغذية الحراجية. وكانت هناك أمثلة أسوأ، مثل القتل الصريح بتسميم الماء وحصص الدقيق. ومسألة ما إذا كان السكان الأصليون عرفوا زراعة الأرض" ترتبط، إرتباطا عميقا، بالأسطورة العنصرية عن الأرض الخلاء (Terra Nullios عبارة مأخوذة عن القانون الرومانى ويشار بها إلى أرض لا تخص أحدا ـ المترجم) ومثلت العلاقة بين ما إذا كان السكان الأصليون يزرعون أو لا يزرعون، أيضا، أساس المعاملات بين البيض والسكان المحليين فى أمريكا الشمالية. ويرى جيمس كيللى (١٩٩٥) أن أثر نظريات لوك يمكن أن نتبينه إذا عرفنا أين وُقِّعت المعاهدات، أو إما إذا كانت وُقِّعت، وهو ما يشير إلى أن البيض يعلمون أن الأرض كانت تستخدم وأنها كانت تخص السكان الأصليين. وليست هذه هى الحالة فى أستراليا، رغم أن أنا هايك (١٩٨٨) تقدم تقريرا واضحا عن دور السكان الأصليين فى الزراعة. ويمكننا أن نرى مثالا عن قريبا عن الرعب الذى يشعر به الاستراليون إزاء الطعام التقليدى الذى يأكله السكان الأصليون فى البرنامج التليفزيونى Survivor II: The Outback (الناجى، الجزء الثانى : المناطق النائية) حيث تعين على المتسابقين أن يأكلوا أطعمة مثل يرقانات استرالية وثعبان البحر، كجزء من المنافسة. واقترب الأمر من الكوميديا عند مشاهدة جهل البيض واقترابهم من الموت جوعا يتجسدان، وسط الوفرة.

(١٦) عند استعادة ما جرى قد يتعين أن أقول إن هذا هو ما جرى لبحثى. وبهذا فقد لا يكون غريبا أن إنتقل البحث المبكر حول الأنوركسيا إلى دراسة أوسع للأكل وتأثيراته

المراجع

Appadurai, A. (1981) "Gastro-politics in Hindu South Asia," *American Ethnologist* 8, 495–511.

Aron, J-P. (1979) "The Art of Leftovers: Paris, 1850–1900," in R. Foster and O. Ranum (eds.), *Food and Drink in History: Selections from the Annales.* Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, pp. 99–104.

Australian Feminist Studies (1999) Special issue on Feminism and Science, 14: 29.

Berthelot, J-M. (1992) "Du Corps comme Opérateur Discursif ou les Apories d'une Sociologie du Corps," in E. Probyn (ed.), *Entre le corps et le soi: Une sociologie de la subjectivation, sociologie et sociétés* 24: 1, 1–18.

Bourdain, A. (2000) *Kitchen Confidential: Adventures in the Culinary Underbelly.* London: Bloomsbury.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Châtelet, N. (1977) *Le corps à corps culinaire.* Paris: Seuil.

Cherfas, J. (1996) "Sustainable Food Systems," in B. Mephram (ed.), *Food Ethics.* London and New York: Routledge.

Cooper, A. (1999) *Writing at the Kitchen Table: The Authorized Biography of Elizabeth David.* Harmondsworth: Penguin.

Crang, P. (1996) "Displacement, Consumption and Identity," *Environment and Planning A.* 28: 47–67.

Deleuze, G. (1992) "Ethology: Spinoza and Us," in J. Crary and S. Kwinter (eds.), *Incorporations.* New York: Zone.

Deleuze, G. (1997) *Essays Critical and Clinical* (trans. D. Smith and M.A. Greco). Minneapolis, MN: Minnesota University Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1983) "Rhizome," in *On the Line.* New York: Semiotext(e).

Deleuze, G. and Guattari, F. (1988) *A Thousand Plateaus* (trans. B. Massumi). London: Athlone Press.

Evans, M. (2001) "Having a Whale of a Time," in "Good Living" section, *The Sydney Morning Herald,* June 5–11, p. 6.

Gatens, M. (1996) "Sex, Gender, Sexuality: Can Ethologists Practice Genealogy?" *Southern Journal of Philosophy* XXXV: 1–17.

Gatens, M. (1999) "Privacy and the Body: The Publicity of Affect," in Mieke Bal et al. (eds.), *Brief Privacies*. Amsterdam: ASCA.

Geertz, C. (1988) *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Haebich, A. (1988) *For Their Own Good: Aborigines and Government in Western Australia*. Nedlands, WA: The University of Western Australia Press.

Hage, G. (1998) *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Sydney: Pluto Press.

Halligan, M. (1990) "From Castor to Olive Oil in One Generation: A Gastronomic Education," *Meanjin* 49, 2: 203–12.

Manfield, C. (1999) *Spice*. Victoria: Viking-Penguin.

Manfredi, S. and Newton, J. (2000) *Bel Mondo: Beautiful World*. Sydney: Hodder.

Newton, J. (1996) *Wog Food*. Sydney: Random House.

Probyn, E. (1993) *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London and New York: Routledge.

Probyn, E. (1996) *Outside Belongings*. London and New York: Routledge.

Probyn, E. (1997) "The Taste of Power," in J. Mead (ed.), *bodyjamming*. Sydney: Random House.

Probyn, E. (2000) *Carnal Appetites: FoodSexIdentities*. London and New York: Routledge.

Rowse, T. (1998) *White Flour, White Power: From Rations to Citizenship in Central Australia*. Cambridge and Melbourne: Cambridge University Press.

Tully, J. (1994) "Aboriginal Property and Western Theory: Recovering a Middle Ground," *Social Philosophy and Policy* 11, 2: 153–80.

Tully, J. (1995) *Strange Multiplicity: Constitutionalism in an Age of Diversity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Walker-Birckhead, W. (1985) "The Best Scones in Town: Old Women in an Australian Country Town," in L. Manderson (ed.), *Australian Ways*. Sydney: George Allen & Unwin.

Wilson, E.A. (1999) "Somatic Compliance: Feminism, Biology and Science," *Australian Feminist Studies* 14 (29): 7–18.

الفصل العاشر

الصحة والمقدس فى الكاندومبليه الأفرو ـــ برازيلى

توماس زورداس

العلاقة بين التعريفات الطبية والدينية للخبرة الإنسانية، لها علاقة ذات أهمية بالغة لفهم التجسد، لأن الجسد هو نقطة تقاطع رئيسية بينهما. وبالمثل فإن الطبى والدينى لهما أهمية مركزية فى الدراسة غير الثقافية للمرض والشفاء، وتنبع أهمية هذه العلاقة من الظروف الامبيريقية التالية :[1] إن كثيرا من أشكال الدين تتعلق، فى الإساس، بالصحة وبالتطبيب[2]؛ وكثيرا من الظواهر الدينية، والدين ككيان نوعى أحيانا، تم تفسيرها على أساس مرضى[3]؛ وكثيرا من أشكال التطبيب يمكن تفسيرها، فى الوقت ذاته، كأشكال من التدين (بورغوينيون ١٩٧٦ ؛ زورداس ١٩٩٠ ؛ فرانك وفرانك ١٩٩١ ؛ لابار ١٩٧٢). وتثير هذه الاعتبارات إشكالية منهجية : صحيح أنه يمكن إيجاد شرح لظواهر معينة من زاوية الرؤية الخاصة بالأديان المقارنة أو تلك الخاصة بالانثروبولوجيا الطبيـة،لكن الشرحين قد لا يعنى أحدهما الكثير للآخر، وقد لا يكونا مفهومين، لبعضهما، بالضرورة. والمساهمة فى حل هذه الإشكالية تمثل الاهتمام المركزى للفصل الراهن.

(*) نشرت أجزاء من هذا الفصل، أصلا، تحت عنوان " الصحة والمقدس فى حالات المس لدى الأفارقة والأمريكيين الأفارقة" فى مطبوعة العلوم الاجتماعية والطب ١ - ٢٤ (١٩٨٧) : ١ - ١١، ويعاد نشرها، هنا، بتصريح إلسيفيير ساينس.

تُظهر العلاقة بين الطبى والدينى نفسها فى مجال التجسد بحيوية بالغة، بطرائق منها حالة المس وحالة الغشية المرتبطة بها. ويؤكد روجر باستايد (١٩٥٨) فى دراسته الكلاسيكية الموجزة عن الكاندومبليه الأفرو ـ برازيلى على العلاقة بين الأسطورة والطقس، وبفحص البنية الكونية للكاندومبليه، ويعالج غشية الممسوسين كنوع من الصوفية الدينية. والجدير بالاهتمام أننا عندما نعيد النظر بعد ١٥ عاما من صدور دراسة باستايد، سنجد أنه أكد أن هذا المقترب كان ضروريا للتصدى للطابع التطبيبى لعصره الذى كان يعتبر غيبوبة الممسوس نوعا من الهستيريا والعصاب، بهدف التوصل، فى النهاية، إلى مقترب أكثر توازنا بين المعانى الدينية والطبية باعتباره أمرا ضروريا.

وفى النهاية، وبعد تفنيد تفسير المحللين النفسيين باعتباره تفسيرا أحاديا، كان من الضرورى أن نستخلص منه ذلك الذى قد يكون مفيدا لما كنت أدعوه سوسيولوجيا الغشية. ذلك أن المس فى إفريقيا هو على الأقل، إن لم يكن دائما، مرتبط فى أغلب الأحوال بالمعالجات، ليس فقط معالجات الجنون، ولكن معالجات جميع الأمراض ذات الأصل أو الطبيعة السايكوسوماتية. وكان ضروريا أن نرسى الأساس بخطاب موحد، حيث لا يعود الاجتماعى والنفسى متماهيين، بل على العكس منفصلين، ويكمل أحدهما الآخر... (باستايد ١٩٧٢ : ٥٦، ٥٧ ترجمة المؤلف).

وعلى أية حال، فما يتعين فحصه هو النتائج التى تترتب على " البداية " من أى من الوجهين " الطبى ـ العلاجى" أو " الدينى المقارن ". ما العلاقة بين ما قاله يونغ من أن " حالات المرض هذه، والعلاجات والطقوس التى تستتبعها هى التى تسيطر على اهتمام كثير من المريدين " (يونغ ١٩٧٥) وما صدر عن باستايد من أن " بنية النشوة " هى "بنية الأسطورة " (باستايد ١٩٥٨) ؟ ونحن نعترف أن يونغ هو دارس للزار وباستايد دارس للكاندومليه. وبتجاوز قضية صحة هذه التأكيدات أو عدم صحتها، بالنسبة لحالات إثنوغرافية معينة، فالمسألة هى أنها تصدر كتعميمات موجهة إلى مجال

دراسات الغشية، عموما. فهل هذان التأكيدان يناقض أحدهما الآخر؟ أم يمكن التوفيق بينهما ؟ المسألة واسعة. وسوف أخطو خطوة أولى، هنا، بتقديم بعض المادة عن الكاندومبليه الأفرو برازيلي، مع تأكيد خاص على أفكار رجل عظيم كان طبيبا نفسيا وأحد الأنصار المخلصين لهذ الدين.

كاندومبليه

الكاندومبليه فى البرازيل هو، فى الأساس، ديانة اليوروبا (وفى البرازيل يوروبا أو ناغو أوكويتو لها المعنى ذاته) التى انتقلت من غرب إفريقيا (اليوروبا تشير إلى معتقدات دينية كانت سائدة فى غرب إفريقيا قبل أن يدخلها الإسلام والمسيحية، - المترجم). ويمجد من يمارسون طقوسها الآلهة والآلهات أو " الأركسات " من مجمع الآلهة اليوروباوى التقليدى (غويماريس دى ماغالهايس ١٩٧٤). وفى الثقافة الأفروبرازيلية، بشكل عام، فإن التأثير الأنغولى هو الأقوى، نظرا لحضوره منذ القرن السادس عشر ؛ لكن مجمع الآلهة اليوروباوى، الذى دخلت المعرفة به إلى البرازيل فى القرن التاسع عشر، هو الذى حل محل الآلهة الأخرى أو ابتلعها، فى المجال الدينى. وفى الوقت ذاته، فكل أركسا تقترن بقديس مسيحى يكون نظيرها فى الخصال المشتركة. وللكاندومبيله تقويم طقسى راسخ، لا تتدخل مع أيام الأعياد الخاصة بالقديسين الكاثوليك، إلا بشكل جزئى. وفى الإطار المتنوع لعقائد المس الأفرو - برازيلية فإن كاندومبليه الناغو الذى يخص باهيا، حسبما يقال، هو الأكثر تشددا. وتشمل العقائد الأخرى، بما يميزها من درجات متفاوته من تأثيرات اليوروبا، زانغو، فى ريسيفى وريو دى جانيرو، والكاندومبليهات الأنغولية أومباندا، وباتوكوى، وماكومبا، وكاتمبو، وكابكلو (منفوغا نيكولاس ١٩٧٢). وتبرز هذه العقائد فى مناطق مختلفة، وتمثل تجليات متنوعة للأركسات، والآلهة الأنغولية، والأرواح الهندية المحلية، وأرواح الاثنين اللذين يوجدان فى روحانية كارديسيست (مذهب روحانى أسسه فى

القرن التاسع عشر فرنسى عاش فى البرازيل اسمه هيبوليت ليون دنزار ريفاى سمى نفسه باسم الشاعر القلطى الان كارديس وروج لثنائية الوجودين الظاهر والباطن- المترجم) (باستايد ١٩٧٨ ؛ ليكوك ١٩٧٢ ؛ بديسل ١٩٧٣ ؛ وليامز ١٩٧٩).

وقد تأسست أول جماعة تابعة لعقيدة باهيا، أو تيريرو، على يد كاهنة من إفريقيا فى ١٨٣٠، وكان أعضاؤها من العبيد السابقين (أوغورمان ١٩٧٧). وبسبب ما تعرضت له من قمع دورى من قبل السلطات التى يملك الكاثوليك الأغلبية فيها، فإن جماعات التيريرو لم تعف من شرط التسجيل لدى الشرطة إلا منذ ١٩٧٦. ويشارك التيريرو، وعلنا فى الكرنفال، وينظمون احتفالا سنويا لـ " يمانجا " وهى الراعية الأركسية للماء. ويستفيد كثير من البرازيليين من الموارد الروحية للكاندومبليه التى تضم فى عضويتها أشخاصا من أصول أوروبية إلى جانب المنتمين لأصول إفريقية. ويمتد تأثير هذه الديانة حتى إلى الطعام ؛ مع نشر الكتب التى تعالج إعداد الأطعمة الطقوسية التى تعد تمجيدا للأركسات، حيث لكل إله طبقة أو طبقها المفضل (فاريللا - ١٩٧٢).

وفى صيف ١٩٧٩، كان من حسن حظ برنامج تشابل هيل لدراسات الأفريقية والأفرو - أريكية أن يستضيف الدكتور الفارو روبيم دى بنهو عالم النفس البرازيلى وقد أمنت سلسلة من الاستجوابات المكثفة التى أجراها مع الدكتور روبيم مؤلف هذا الفصل والمؤرخة ليندا غوثرى المادة التى يقوم عليها هذا الفصل. وطرح علينا الدكتور روبيم، فى هذه الاستجوابات، منظورا قيما، كمصدر رئيسى للمعرفة، استفاد فيه من موقعه المزدوج كرئيس لقسم علم النفس فى كلية الطب بجامعة باهيا فى السلفادور والرئيس المكرس ليتريرو الكاندومبليه أكسى أوب آفونجا. وهذه المشاركة ليست غريبة على النحو الذى تبدو عليه لغير البرازيليين، لأول وهلة، لأنها استمرار لاتجاه بدأه المثقفون الليبراليون فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ممن وجدوا فى الثقافة الأفرو ـ برازيلية بؤرة اهتمام. شعبوى بالثقافة الجماهيرية، كرد فعل على

تضييق الحكومة اليمينية على السياسات النضالية. ويُرجع الدكتور روبيم اهتمامه الشخصي بالكاندومبليه إلى ثلاثة مصادر : أول هذه المصادر هي قراءته لأعمال جيل سابق من أطباء النفس البرازيليين الذين كانت لهم اهتمامات أنثروبولوجية، خاصة نينا رودويغز (١٩٣٥) وآرتور راموس (١٩٣٩) ؛ وكان من الأعمال ذات التأثير، أيضا، أعمال رينيه ريبيرو (١٩٥٢ ؛ ١٩٥٩). وإديسون كارنيرو (١٩٤٠ ؛ ١٩٦١). (ولم يترجم الى الانكليزية من هذه الاعمال الا القليل). و بقراءة هذه الأعمال استوعب الدكتور روبيم علم النفس الإثني، وقرر أن مسئولية أطباء النفس من جيله تقتضي منهم أن يستأنفوا هذه الدراسات. وجاء التأثير الثاني من إكتشافه أن مرضاه كثيرا ما أخضعوا أنفسهم للمعالجة الدينية دون أن يصارحوه بذلك. وأدى إكتشافه لهذه المعالجات، بالصدفة، إلى فحص نتائجها على مرضاه في مستشفى نفسي خاص كان هو موظفا فيه. وكان المصدر الثالث حب الاستطلاع الذي دفعه إلى حضور أول احتفال كاندومبليه في ١٩٦٨، مع مجموعة من الزملاء المشاركين في ندوة طب النفس عبر الثقافي التي عقدت في باهيا، في ذلك العام، برعاية الاتحاد الدولي لطب النفس. وتحولت مقابلته الأولى مع وزعيم الطائفة إلى مشاركة طويلة المدى في شئون التيريرو.

وأكسي أوبو آفونجا واحدة من ثلاث تيريرووات هي بنات تيريرو الناغو الأصلية في باهيا.

وتتمحور تنظيميا حول يالوريكسا.. أو.ماي دي سانتو (أم القديسين التي تكون، دائما، من أصل إفريقي. والرؤساء الذكور للطائفة (بابا لوركسا أو باي دي سانتو) (أبو القديسين – المترجم) يظهرون أحيانا، لكنهم نادرون في كاندومبليه الناغو. والثانية في المكانة هي ياكويري أو ماي بيكوينو (الأم الصغيرة)، التي تشمل مسؤولياتها توجيه الموسيقى أثناء الاحتفالات والتي تمثل البديل المؤقت (أم القديسين) بعد وفاتها وحتى تنتخب خليفتها. وهي، أيضا، توجه تكريس الياوو أو فيلهاس دي سانتو (بنات القديسين) اللاتي يمثلن بقية المريدات من تمسسهن الأركسات ونادرا

ما يخُبر الذكور إلى الياوو الإناث هى ١ : ١٠. وأخيرا، فبين المشاركات من الإناث، فإن الإيكيدى هى أشبه بالحامية العامة. ونادرا ما يزيد عدد الإيكيدى عن ثلاث إيكيدى فى التيريرو الواحد، والشائع أنهن نساء من مكانة اجتماعية أرقى من الياوو ويقمن بدور القوة الاحتياطية التى تساعد فى تنسيق الأنشطة التزيينية والجمالية فى احتفاليات التيرويرو، خاصة تلك التى لها طبيعة اجتماعية أكثر مما لها طبيعة مقدسة.

وهناك أربعة مناصب احتفالية متاحة للمشاركين الذكور، ومن ذلك ثمانية أوغان دى فاكا (حملة السكين) وهم موظفون بدوام كامل فى التيريرو، يتعين عليهم حضور كافة الطقوس العامة والخاصة، وهم الأشخاص الوحيدون الذين تم ترسيمهم طقسيا لذبح حيوانات الأضحية. وأوغان دى كوارتو (معاونو الغرفة) هم مجموعة أكبر ويتنوع عدد الإجمالى ؛ فهم يزيدون، قليلا، عن عشرين فى أكس أبو أفونجا. وإضافة إلى حضورهم احتفالات الأركسا الراعية لهم، فمسئوليتهم الأولى هى رعاية الياوو، والدعم المالى فى بعض الحالات :

وعلى سبيل المثال، فقد يساعدون فى جمع مساهمات لتقليل نفقة الحلة الطقسية المكلفة للأركسيا. ويعملون، أيضا، كمساعدين فى التيريرو، بشكل عام. وهم بيض وسود، على العموم، وفى أكسى أوبو أفونجا تحتل هذا المنصب مجموعة صغيرة، لكنها مؤثرة، من الفنانين والمثقفين من أصول أوروبية، بينهم الدكتور روبيم. ويعلو الأوغانات فى الرتبة، وفى خدمة أم القديسين ثمانية من الأوبا، وكلهم مكرسون للأركسا زانغو، الربة الكبرى فى تيريرو. والأوبا منظمون تراتبيا، فيما بينهم : الأوبا الأول على يمين زانغو، والأوبا الأول على يسار زانغو، والثانى على اليمين وهكذا. وهذه المجموعة مسئولة عن اختيار أم القديسين الجديدة عند موت القائمة. وأخيرا، قارعو الطبول أو العازفون على أناباكوى، وهم، عموما شباب مسئولون عن الموسيقى الاحتفالية، ينتجون الإيقاعات المقدسة التى تشير إلى حضور أركسات معينة. ولا يخبر أى من هؤلاء المشاركين الذكور حالات المس.

وسواء خبر الشخص أو لم يخبر غشية المس، فكل مشارك يجرى تكريسه إلى أركسا خاصة تصبح حاميته أو حاميتها. وقد أصبح للدكتور روبيم حاميته عندما تم تصعيده ليصبح أوغان، عندما حضر ثانى احتفال للكاندومبيله، وبالنسبة له، فى ١٩٦٩، من قبل بنت القديسين التى تلبسها الإلهة أوكسالا. وخلال العام التالى طُلب إليه أن يحضر الاحتفالات العامة للتيريرو، وأن يخضع لسلسلة من الاستجوابات مع أم القديسين، التى علمته خلال بنية الديانة، وواجباته الطقسية، وكيف يتصرف أثناء أداء الطقوس. وتم تدشينه فى نهاية هذه الفترة، فى ذروة دورة استغرقت ثلاثة أسابيع من الاحتفالات التى تمثل مهرجان أوكسالا. وفى الليلة التى سبقت التدشين، ألبسوه الأبيض، اللون المقدس لدى أوكسالا، وطلب إليه أن يقضى الليل ساهرا أمام مذبحها. وشهد الليل فقرات شملت الحّمام المقدس، والأضحيات الحيوانية، وطقوس التطهير والتقوية بواسطة دم الحيوانات واللحوم المطهوة. وفى يوم التدشين أعطى قلادة مقدسة عند أوكسالا، كعلامة على منصبه، واسما طقسيا بلغة اليوروبا. ومنذ ذلك الحين أصبح يحق له حضور الطقوس العامة والخاصة. وبعد أن وصل إلى مرتبة أوغان، توقع الدكتور روبيم أن يتوصل إلى بيانات نفسية - عرقية مهمة. ويقرر أنه، على مدى عشر سنوات، خاب هذا التوقع :

عندما تم تدشينى، بدا لى أن الظروف التى أفضت إلى أن أكون أوغان، سوف تعطينى الفرصة لأدرس ما أريد : معالجة الأمراض العقلية. والحقيقة أن التجربة لم تفض إلى ذلك، لأن معالجات الأمراض العقلية فى كاندومبليه الناغو هى معالجات قليلة. فهناك ممارسات دينية أكثر بكثير ما هناك من علاجات. فأم القديسين فى الناغو تحد مواعيد تسدى فيها النصائح، التى إما أن تكون أخلاقيات وإما أن تتعلق بكيفية أداء الواجبات الدينية. وعندما يتكلم أحد عن الأمراض العقلية الحقيقية - الخلل النفسى - فهى تنصح، عموما، بزيارة الطبيب. واستمررت باعتبارى أوغان فى التردد على التيريرو وحضور الطقوس فيه. لكنى فضلت، لأغراض بحثية، أن أسلك طريقا آخر، باستخدام الأسئلة [فى المسوح السكانية العامة].

(استجواب أجراه زورداس مع روبيم دى بنهو، ١٩٧٩ : ٧٢).

وعمـوما، فـإن الإصـابة المرضـيـة ليست هى التى ترجح تدشـين ياوو قـادرة على الدخـول فى غشـيـة المس. وفى بعض الحـالات، فـإن واحـدة لـم يتم تدشـينهـا، قد تصـاب بالمس، أثناء حضـورهـا احتفـالا عامـا، وهذه إشـارة ممكنة إلى أنه تم اختيـارهـا من قبل أركسا مـا. والمجرى المعتـاد للأحداث، هو أن يتم الاختيـار بالتشـاور مـع أم القديسين، مرة أخرى، ليس حـول مرض، بل حـول صـعوبة، أو مشكلة، أو صـراع فى الحياة، وليس بنية مسبقة للانضـمام إلى عضوية كاندومبليه. وفى مشـاورة كهذه، تطلب أم القديسين نصيحة زانغو عبر تقنية كهانة الإيفا (باسكوم ١٩٦٩). ويشير زانغو إلى سبب المشكلة ويقدم النصـيحـة. والنصـيحـة بالتحول إلى ياوو أو إلى واحـدة من بنات القديسين ليست سوى واحـدة من التوصـيات المحتملة. وقد تحـتـاج تلك الإنسانة إلى طقوس بورى (التى لا يجب خلطها مع عقيدة بورى عند الهاوسا) حيث يقـوى المـرء " بـإطعـام الـرأس" بما يطبخ من اللحم والدم من حـيـوانات الأضـحـيـة، وهـو مـا يدخل كـجـزء من أجـزاء التدشين للأوغانـات والياووات. وهذا الطقس يقـوى الروح والعقل، ويمكن الشـخص من مواجـهة مصـاعب العيش، لكن تأثيـراته لا تبقى إلا لفتـرة مـحـدودة، ولابد من تكراره، حتى بالنسبة للأفراد المكرسين، كل عدة سنوات. وهناك احتفـال آخر، يقصـد به منع الحظ السيىء، وهو " تطهير الجسد ". وهذا طقس بسيط يتمثل فى سلسلة من الدعوات من أم القديسين، فيما يؤدى الضـارع حركات مقررة سلفا. لكن تقديم القلادة المصنوعة فى التـيـريرو بخـرزات أعـدت من خـلال الطقـوس، هو عـمل وقـائـى آخـر. ورغم أن كل الأوغانات والياووات يتلقون قلادات ذات ألوان وتراكيب تتحدد وفقا للأركسات الحامية، عند التـدشين، فـإن القـلادات قـد تعطى أى شـخص عند الاسـتـشـارة، وإن اخـتلفت من حيث لون الخـرزات، وحجـمهـا، وشـكلهـا. وتشـمل الوصـايا الأخرى التى يقدمهـا زانغو، عند أم القديسين، التحمم بالأعشاب المقدسة، وحضـور حـفـلات دينية مـعينة، وتقديم حيوانات الأضحية إلى ألركسا، وتقديم وجبة من الطبق المفضل لدى أركسا معينة (إما الإيبو .. وإما فازر أوم ديسباكو).

وفى الحـالة التى تكون فـيـهـا إحـدى النسـاء مـحـتـاجـة إلى أن تصـبـح ياوو، فـإن الدكتور روبيم عادة ما كان ينصح بالعملية التدشينية التالية :

هذا يختلف عن تدشين الأوغان، إلى حد كبير. وقبل سنوات طويلة فى أكسى أوبو أفونجا كانت فترة التدشين تمتد إلى تسعة أشهر فى البيجى (منزل التدشين). لكن هذا الزمن تم تقليصه، لحد كبير. أفترض أن السبب هو أن العملية مكلفة، وتمنع الشخص من العمل لوقت أطول مما يجب. لكى، حتى الآن، فإن مدة تدشين الياوو فى أكسى أوبو أفونجا لا تقل عن ثلاثة أشهر، أبدا. وبكون الجو داخل البيجى غائما، شبه مظلم، هادئا، منعزلا. وتدخل ياكويرى (الأم الصغيرة) يوميا وتوجه الأعمال، وفى مناسبات معينة تزور المنزل يالوريكسا (أم القديسين) لتشرف وتعطى التوجيهات. وقد تكون هناك مجموعة يتم تدشينها، لكن فى الغرف المختلفة لأداء طقوس مختلفة، ويجتمع لأداء الطقس ذاته، معا. ويرتبط جزء من التدشين ارتباطا محددا بالأركسيا التابع لها. ويمنع الشخص الذى يجرى تدشينه من الحديث إلى سواه، فالحديث لا يكون إلا مع ياكو يرى وعن الأمور الأساسية. وهى التى تنسق ما يدور فى المكان.

وعملية التدشين هى فى رايى، عملية تكييف، حيث تعد ابنة القديسين لتكون شخصا يرقص بطريقة معينة، وتقلد خصالا مميزة للأركسا، ولها طرائق معينة للسلوك الاجتماعى. وأتخيل أنه خلال هذه العملية يمكن أن تنشأ مقاومات أو ازدواجيات عند اكتساب نوع من السلوك، وأن عملية التكييف تجعل التغلب على هذا ممكنا، لاكتساب السلوك الملائم. وهذا يثير قضية الفصل بين العمليات المرضية وبين المس فى السياق الدينى، حيث إن المس فى السياق الدينى إنه من الممكن قبل أو أثناء التدشين أن تحاول أركسا أو أكثر تلبس البنت ذاتها. ولكن إذا مضت العملية فى مسارها الصحيح تنشأ علاقة محددة بين الياوو وبين أركسا واحدة، فقط، ولا يحدث المس إلا فى الحالات الدينية. وفى حالة حدوث صراع، فأنا أتصور أنه يكون مفهوما لدينا باعتباره من خواص الشخصية التى تبدو غير متوافقة. لكن لدى انطباع بأن الصراعات التى تتحدث عنها أم القديسين باعتبارها نوعا من المس من أكثر من أركسا لها صلة بما أظنه مقاومة الشخص لاكتساب ذلك النموذج السلوكى الذى يتم فرضه باعتباره النموذج السلوكى لتلك الأركسا. لكن أم القديسين تقول إنه عندما يتم تنفيذ

عملية التدشين، على الوجه الصحيح، يكتمل التماهى بين الياوو والأركسا. (استجواب أجراه زورداس مع روبيم دى بينهو ١٩٧٩ : ٤٨ ـ ٥٠).

وبعكس ما هو موجود فى بعض الطوائف التى تؤمن بالمس، فإن كل مشارك فى الكاندومبليه تكون له روح حارسة واحدة. وغالبا ما يشبه الشخص الأركسا الحامية أو يحمل بعض الصفات الشخصية المشتركة معها : ومن الشائع أن يقال إن شخصا ما " يخص أكسالا " أو " يخص أكون " بالطريقة التى يقال بها، فى أمريكا الشمالية إنه " يشبه جدته ". وهذا يشير إلى الحذر من التوصل إلى خلاصة، مؤداها أن المس الروحى فى كاندومبليه هو تكريس لظاهرة تعدد الشخصية، حيث الدوافع المكبوته أو غير المعترف بها يتم التعبير عنها (بورغوينيون ١٩٨٣). ويخضع أولئك الذين يتم تدشينهم فى خبرة المس، لعملية تدريب دقيق عبر مدة تصل إلى عدة أشهر، بما أنهم سيكونون مسؤولين عن تجسيد آلهتهم فى الشكل البشرى. وخلال هذه الفترة، يصنع المدشّنون الثياب المحكمة المميزة لراعيتهم، ويتعلمون الأساطير المركبة المرتبطة بتلك الإلهة والنماذج المميزة لها فى المسلك وفى الحديث، كما تظهر فى المناسبات الطقسية. وخلال التدشين فإن بنت القديسين الجديدة تعزل فى الظلمة فى حالة برزخية من شبه الغشية التى تشخص باعتبارها تحولا إلى ما يشبه الطفولة بفعل الإيحاء أو ارتكاسا، ويشار إليه فى لغة يوروبا بكلمة إرى. ومع انغماسها الكامل فى الحضور المقدس، فإن المستجدة يجرى تطوير حساسيتها لإيقاع الطبول المقدس لدى أركسا الخاصة بها، حتى ترتبط خبرة المس لديها، فى المناسبات الطقسية بخبرة موسيقية معينة. وهكذا فليس هناك تجاوب متماثل وعام مع الدافع الصوزتى (ينهير ١٩٦٢) كآلية لتحفيز الغشية، لكن الإيحاء القائم على حساسية مكتسبة لامتزاج الموضوعات الموسيقية فى الإحتفالات هو الأرجح (قارن روجيه ١٩٨٠).

ولا تلحظ تأثيرات هذا التدريب فى سلوك الآلهة ذى الأسلوب المميز بكل دقة خلال المس الطقسى، فحسب، بل وفى التفاعل بين الأركسات، الذى يعكس العلاقات بينها،

فى الأسطورة. وعلى سبيل المثال، فإن باستايد (١٩٥٨) يحكى أن إحدى زوجات زانغو، عندما تخدعها ضرتها، فى الأسطورة، فإنها تنفجر فى نوبة هيجان، أثناء الاحتفالات، ولابد من أن يسيطر عليها المساعدون حتى لا تضرب من أساءت إليها، انتقاما منها. وهكذا، فبدلا من التعبير الأدائى العلاجى، فإن المس الروحى فى كاندومبليه يمكن النظر إليه باعتباره شكلا نقيا من أشكال الدراما الطقسية، حيث لا يلعب البشر أدوار الآلهة. وإنما الالهة تمثل ذواتها. ووفقا لباستايد، أيضا، فإن علاقة المراة بالأركسا التى تلبستها هى، فى الأساس، علاقة تواصل صوفى. وعلى مستوى تأويلى، فإن العلاقة الصوفية، فى هذه الحالة، تصبح لها الأسبقية على ملامح المرض الاجتماعى أو الهامشية التى غالبا ما يشار إليها عند شرح عقائد المس. وبتعبير باستايد :

لا يمكن للاجتماعى، فى مجال العلاقات بين الأشخاص، إلا أن يسجل قوانين الحياة الصوفية. ولا يمكن لدرجات المشاركة فى الجماعة، إلا أن تتبع درجات تماهى الإنسانة مع الأركسا. وتنوعات التضامن الاجتماعى هى، بالنهاية، مجرد انعكاس ونتيجة لتنوع التضامن بين الشخص وعالم الألهة... وليست المورفولوجيا الاجتماعية هى التى تحكم الدين أو تفسره، بل على العكس، فالصوفى هو الذى يحكم الاجتماعى. (باستايد ١٩٥٨ : ٢٧، ٢٨ - ترجمة المؤلف)

مشاهد وحالات

إذا لم يكن المرض هو الهاجس الأساسى لدى المشاركين فى كاندومبليه، وإذا كان وجود العقيدة لا يمكن شرحه، شرحا كافيا، باعتباره استجابة للتهميش الاجتماعى، فإنه يبقى ضروريا، فى مقترب نفسى - إثنى متوازن، أن يُنظر إليه كمورد للصحة والرفاة فى مجتمع ما، من خلال تدابير العلاج الطقسى التى توصى بها أم القديسين عند استشارتها. ورغم أن الناس المصابين بأمراض مختلفة عما يعنى به الطب

يستشيرون أم القديسين، فإن معظم الذين يستشيرونها هم أناس لديهم مشكلات نفسية - اجتماعية، من قبيل المشكلات الزوجية، أو المصاعب المالية، أو مشكلات المخدرات أو الكحول. وفيما يلي مثال لحالة من هذا النوع، كما يرويها الدكتور روبيم :

الحالة الأولى

تخص أسرة تعيش في منطقة الأمازون. كانت لدى إحدى السيدات، وهي أم لابن واحد، مشكلة مع زوجة ابنها. وأصبحت المشاكل أصعب بالنسبة لأسرتها، فذهبت السيدة إلى باهيا من أجل موعد مع أم القديسين. وفي هذه الحالة كانت أم القديسين التي أتبعها في أكسي أوبو أفونجا. أعرف هذه العائلة جيدا، لأنهم من المدينة التي أعيش فيها : أرادت السيدة الذهاب إلى أي واحدة من أمهات القديسين، فاستشارتني، وأشرت عليها بهذه. وبناء على ما أخبرتني به، فهي لم تبح لأم القديسين إلا بالقليل من المعلومات، وأكملت أم القديسين وصف حالة الأسرة بدقة متناهية.

الصراع الأصلي كان بين زوجة الابن والحماة، لكن زوج المرأة العجوز تضامن مع زوجته ضد زوجة ابنهما. وانعكس هذا، بدوره، على الابن، الذي كان وحيدهما. والأربعة يعيشون في المدينة ذاتها، ولكن ليس في المنزل ذاته ؛ وهم يقتسمون أشياء كثيرة. وقد كانت هذه الأم تكن، دائما، عاطفة جياشة تجاه ابنها الوحيد، الذي ليس لديه هو نفسه أطفال. الزواج كان موضع قبول طيب، لكن الزوجة بدأت تظن أن زوجها هو موضع حماية زائدة من جانب أمه. وهكذا بدأت زوجة الابن تحاول أن تقلل من رؤيتها لأم زوجها - لكنها كانت لا تزال تريد أن تستفيد ماديا وماليا من أبوي زوجها. وأصبح الموقف صعبا جداً، حتى لم يعودوا يتقابلون إلا عندما تذهب زوجة الابن لتطلب شيئا ما. وتوتر الموقف، وأصبحت الشابة ملحاحة. بدأت تطلب مجوهرات، وذات مرة طلبت سيارة. وأعطتها الحماة السيارة، وبعد ذلك، مباشرة، باعاها للحصول على نقود.

وفى هذه الحالة كان توجيه أم القديسين للسيدة هو أن تستخدم، على الدوام، قلادة أعدتها أم القديسين وجعلتها مقدسة. ونصحت بقلادة أخرى لزوجها. ورغم أن الزوج محام فقد وافق على ارتدائها، قائلا إن الأمر ليس خطيرا، فإن لم تؤد إلى منفعة، فلن تجلب ضررا. ولا أريد أن أحكم على نتائج هذا كله وهى تتجسد، لأن هذا لم يحدث إلا منذ شهور قليلة، وعناصر كثيرة يمكن أن تؤثر على الحالة. لكن الحالة، كما هى الآن، يبدو أنها تتحسن. تعتقد السيدة أن العلاقة أفضل بكثير. وأظن أنها أقدمت على الاستشارة بكثير من الشك، رغم أنها قامت برحلة طويلة لتفعل ذلك. لكن يبدو أنها اكتسبت كثيرا من الثقة - وبالنهاية فقد أصبحت تثق بأم القديسين وبالقلادة. وما يبدو لى غريبا فى هذه الحالة، ليس ما تطورت إليه، فعلى الرغم من أن معلوماتى عن أن الأجواء تحسنت كثيرا، فلا يزال من المبكر إدراك أحكام. لكن ثقة السيدة فى أم القديسين تحسنت، لأن أم القديسين كانت تشرح الأحداث وقت وقوعها، رغم أنها لم تسمع من القصة إلا القليل. وقامت بالتشخيص، وقدمت بعض النصائح، وقررت أن تستخدم السيدة قلادة، وأن يستخدم زوجها قلادة أصغر. (استجواب أجراه زورداس مع روبيم دى بينهو، ١٩٧٩ : ٧٣ ـ ٧٥).

إذا كانت هذه الحالة مثالا على التدخل الدينى فى صراع بين أشخاص، فالحالة التالية مثال على تحول المشاركة الدينية قضية فى الصراع بين أزواج. ولاحظ، أيضا، دور الدكتور روبيم كطبيب نفسانى فى هذه الحالة، التى تبدو نموذجا على ما وصفه بانفتاحه إزاء المعالجة الدينية ما دامت متوافقة مع أهداف علاجية، وكذلك ميلة إلى عدم التشاور مع نظيره الدينى.

الحالة الثانية

كانت هذه الحالة غريبة للغاية تتعلق بسيدة لم تكن تشارك فى طائفة كاندومبليه. كانت امرأة بيضاء فى حوالى الثلاثين من عمرها - كانت من ولاية سيارانى شمال

البرازيل، رغم أن عائلتها انتقلت إلى باهيا بعد أن كبرت. وقد ذهبت إلى أوروبا عندما كانت صغيرة جدا، وقضت ست سنوات هناك فى التعليم. وعند عودتها أصبحت أستاذة للأدب فى إحدى الجامعات. ثم تزوجت. وفى هذه الحالة نشأ صراع بينها وبين الزوج، لأنها أرادت أن تنضم إلى واحدة من الطوائف الأفرو - برازيلية، ولم يمكنها زوجها. وكان اتجاهها إلى ذلك نتيجة لاتصالها بمنزل من منازل أومباندا فى ريو. وتفاقم الخلاف وأصبح معقدا. واقترح الزوج أن يذهبا فى إجازة ليخرجها من توترها. وهكذا قضى الاثنان عدة أسابيع على شاطىء اسبريتو سانتو فى غواراباري. وذات صباح، صحا الزوج فلم يجدها - اختفت. وأبلغ الشرطة، ووجدوها فى ميناس غيرايس، فى مدينة مانانا، فى تيريرو أفرو - برازيلى - فى مكان آخر، فى ولاية أخرى، ومختلفة تماما. كانت فى حالة مس. ووافقت على المغادرة، فقط، إذا كان بوسعها أن تذهب لاستشارة بيت آخر من بيوت الدين، حصلت على عنوانه فى ميناس. لقد هربت، ببساطة، من غرفة الفندق فى غوارا باري وذهبت إلى ميناس.

كان لها أقارب فى باهيا ؛ أحدهم فى ميناس أعطاها عنوان التيريرو هناك، قائلا إنه جيد للغاية. وفى باهيا، استدعيت لمساعدة هذه السيدة التى كانت -بالإضافة إلى أنها درست فى أوروبا وعملت كأستاذة جامعية- قد أخضعت نفسها لعلاج النفسى لمدة سنتين، ووجدتها فى حالة توتر وهياج بالغين. وبعد جلستين معها، قررت أنه لا وجود لحالة خلل نفسى. كانت حالة عصابية، فاقمها رد فعلها إزاء الحالة - كانت حالتها نفسية ـ جينية، كما نقول فى الطب النفسى. لكنها رفضت العلاج النفسى. لم تقبلنى. حاولت أن أجد معالجا نفسيا آخر. لكن المشكلة لم تكن فى - كانت تريد حلا دينيا. وفى محاولة لجعلها تقبلنى أخبرتها بعلاقتى مع كاندومبليه. استخدمت مركزى كأوغان لمجرد أن أجعلها تقبلنى. لكنها استمرت على رفضها لى، قائلة إن المثقفين، عندما يذهبون إلى الكاندومبليه، فإنهم يفعلون ذلك بدافع الفضول، لا بدافع الإيمان. وعندئذ فاجأت الأسرة. نصحتهم بالذهاب إلى الطائفة التى جاءت بعنوانها من ميناس.

وبعد أسبوعين من زيارتها للمنزل وأدائها للواجبات الدينية، اختفى قلقها. كانت تذهب، يوميا، إلى أم القديسين، لتتحدث إليها وتشارك فى طقوس الطائفة. تلقت التعاليم ونفذت الإملاءات، لكنى لا أدرى أيها، على وجه التحديد. اختفى القلق. أعطيت صلاة وطلب منها أن تداوم على أدائها. لكن أشير عليها بأن لا تصبح ياوو. ولا أعلم إن كانت هذه المشورة جاءت عبر مسار دينى صحيح، أم لأن هذا يتوافق مع رغبة زوجها.

تطور الموقف بشكل طبيعى تماما. لكن يبدو لى أن هذا كان سلوكا غريبا من جانب أم القديسين : لقد أعطت توجيهات والتزامات دينية، لكنها نصحت المرأة، بأن لا تتردد على الطوائف، بعد عودتها إلى ريو دى جانيرو. كان هذا هو الخلاف الرئيسى مع زوجها. لكن ما قيل هو أنه كان هناك توجيه من كائن علوى. ومن الوصف فهمت أن هذا لم يكن تيريرو تقليديا، بل كان واحدا له هيئة الكاندومبليه ومعتقدات الروحانية الكارديسية. فالروح التى نصحت من خلال الوسيط لم تكن أركسيا. أتذكر ذلك لأنه، وان كانت الاحتفالات التى وصفت هى من نوع الكاندومبليه، فإن المرأة أخبرتنى بأنها كانت إيدماو باسا – روح الأخ باسا (" إيدماد " لفظ كارديسى يعنى " الروح ").

بكل بساطة، فأنا أظن أنها كانت عصابية. والسبب الذى يدفعنى إلى هذا الظن أنها أخضعت نفسها للعلاج النفسى لعامين، وهو علاج قامت بتعطيله. فلابد، إذن أنه كانت هناك دوافع، بالفعل، جعلتها تسعى للاستشارة والعلاج. وفى ريو، بعد أن قطعت علاجها النفسى، استشارت أحد بيوت أومباندا. وهناك نصحوها بأن تُدشَّن. ولابد أنها شعرت، بالبديهة، بمشكلة وهى فى ريو، وشعرت بعجز التحليل النفسى عن فهم المشكلة. وكان الدين حلا بديلا. وقد سمعت أن كل شىء يمضى على ما يرام، الآن، فى هذه الحالة. وكعيادة نفسية لم يكن بوسعنا أن نحلها، لأنها لم تكن مشكلة نفسية. (استجواب زورداس مع روبيم دى بينهو ١٩٧٩ : ٧٥ – ٧٩).

ولابد من توضيح نقطتين، تعليقا على هذه الحالة. أولا، قدرة الدكتور روبيم على تشخيص العصاب واستعداده، فى الوقت ذاته، لأن يعلن أن المشكلة ليست نفسية

يتصلان، مباشرة، بتصوره هو للحدود الصحيحة للطب النفسي. فهو ينتقد اتجاه طب النفس الأمريكي، منذ أدولف ماير، نحو الامعان في طبيبة الحياة الإنسانية لحد ادعاء أن الطب النفسي كلي العلم. وبالتالي، فبالنسبة إليه، فإن منطقة " العصاب" ليست من المجال الذي يختص به العلم أكثر مما هي من اختصاص الدين. واستعداده للاعتراف بـ " الطب النفسي غير الرسمي " مرتبط بنقده للافتقار إلى الحدود بين الظواهر المرضية والطبيعية، المكيفة علميا في الطب النفسي في أمريكا الشمالية ؛ ومرتبط بفهم للطب النفسي في أمريكا اللاتينية باعتبار أنه يحدد مجاله بـ " الظواهر النفسية بالمعنى الصارم " ؛ وبرأي مؤداه، أن أولئك الذين ينتظرون حلا يأتي عبر برامج الصحة العقلية لمشاكل اجتماعية مثل الفقر، والبطالة، والتفاعل الاجتماعي سوف يخيب رجاؤهم، بالنهاية. وثانيا: فإن المستوى المقترح للمشاركة الدينية، في هذه الحالة، يتجاوز بكثير ذلك الذي لاحظناه في الحالة الأولى، لكنه لا يصل إلى التدشين الكامل كأحد المريدين في طائفة. فالمقترب العلاجي لدى الدكتور روبيم وأم القديسين، معا - ولم يكن بينهما اتصال واضح، كما يبدو - يوحي بأنه استهدف حلا وسطا بين ما تصورته المرأة احتياجات روحية لديها والمعارضة المتصلبة من جانب زوجها لاشتراكها في الطائفة. وفي الحالة الثالثة، التي نوردها فيما يلي، تكون درجة المشاركة في الطقوس أكبر وأكبر، لتصل، بالعقل إلى المراحل الأولى من التدشين، وتصبح العلاقة بين الحقائق الطبية والمقدسة حرجة.

الحالة : دعني أحدثك عن حالة تدخلت فيها وهي توضح قدرة " أم القديسين " على الفصل بين ما يأتي من الجانب الديني وما يأتي، من الجانب الطبي. وهي تتعلق بشابة حديثة التخرج في كلية الطب، كانت طالبة متميزة. وبعد تخرجها ذهبت إلى نيويورك، لبعض الوقت. ووفقا لما أخبرتني به، بعد ذلك، فقد قوبلت ببعض ردود الفعل المقلقة عندما كانت في نيويورك. وقد طلبت النصح من جماعة دينية، وقيل لها إن مشكلتها دينية ؛ وعندي انطباع أن الجماعة كان لها شأن بالسحر الأسود، بالشيطنة. وعندما عادت إلى باهيا قررت، بناء على توجيه من واحدة من " أمهات القديسين"،

أن تدخل نفسها فى عملية تدشين وتصبح من " بنات القديسين ". وفى هذه الحالة تعلق الأمر بكاندومبليه أنغولى.

ومرت بعملية التدشين وبقيت فى الكاماريا (الغرف التى تقيم فيها " أم القديسين ") لمدة شهرين. وهكذا عاشت هناك، رغم أننا نعلم أن عملية التحول إلى واحدة من " بنات القديسين " تنطوى على تعديل لمستوى الوعى لدى الفرد. ولاحظت " أم القديسين" وجود اضطراب مختلف فاقم حالتها، حتى أنها حرقت أشياء مقدسة محددة، ذات يوم. وفى البيجى، كانت تمتثل، بشكل منضبط لتعليمات " أم القديسين " وتؤدى الطقوس الواجبة عليها، فى بعض الأيام. ولكن فى أيام أخرى كانت تحدث اضطرابا فى الطقوس بسلوكها. وكان هذا السلوك يخلق اضطرابا فى الجو العام، وأدركت " أم القديسين " أن هذا لا يندرج ضمن المس. كانت تغرق فى الثرثرة، تتكلم كثيرا فى أوقات يقتضى الواجب منها أن لا تتكلم. وكانت تعانى من نوبات هياج ومن أرق يأتى على فترات. وفى إحدى الليالى التى عجزت فيها عن النوم، وفى وسط حالة هياج، أحرقت أشياء مقدسة. وبعد فترة قالت لى إنها كانت تستمتع، تلعب - لكن هذا متوافق مع أعراض الهوس. فمن الأعراض الشائعة أن فورة السعادة ترتبط بنشاط لا يتوافق مع هذا الشعور، أو لايتناسب معه، وأن الفعل يتم من دون أى تفكير أو كابح.

ورغم أن عائلة الفتاة اعترضت على تدشينها، فقد طلبت " أم القديسين" من أهلها أن يأتوا، وأخبرتهم بأنها تشك فى وجود مشكلة طبية، إضافة إلى المشكلة الدينية. شعرت " أم القديسين " بالقلق، لأن قواعد الكاندومبليه تمنعها من أن تدعو غريبا أو شخصا لم يتم تدشينه - طبيب - لمساعدتها فى المنطقة ذات الخصوصية من المنزل. وبالمصادفة، فإن أحد الأوغانات فى هذا الكاندومبليه كان ممرضا فى مستشفى نفسى، وكان يعرفنى لهذا السبب. كان يعلم أنى أوغان فى كاندومبليه آخر. وأخبر " أم القديسين " بذلك، ووافقت. وهكذا استدعيت لأعطى رأيى، وشخصت حالة الشابة على أنها حالة اختلال نفسى. كانت تعانى من مرض نفسى مسمّى انقباضى. وشرحت هذا

التشخيص " لأم القديسين "، وأصبحنا متفقين تماما. وخلصت " أم القديسين " إلى أنه طالما بقيت الشابة مريضة، فالظروف ليست ملائمة لاستكمال التدشين. وبعد ذلك، عولجت الفتاة، ثم دهمتها نوبات أخرى. استمرت فى الحضور إلى المنزل، لكن " أم القديسين " لم تقبل إدخالها فى التدشين، مجددا، لأنها كانت تعتقد أن وجود مشكلة طبية هو إشارة معاكسة.

وما أجده غريبا هنا هو أن " أم القديسين " لم تفسر الهياج بتفسير دينى، ورأت أنه من الضرورى، حتى فى تلك اللحظة، طلب التدخل الطبى. ولم تكن علاقتى " بأم القديسين " قوية بما يكفى لأن أعرف لماذا فكرت بهذه الطريقة، لكنها أخبرتنى بأن هناك حالات من المرض العقلى التى تعتبر أمراضا طبيعية، وفى حالات كهذه لم يكن زانغو يرى أن التدشين مناسب. ولا أعرف إن كان سلوك كهذا كان يعد، فى الماضى، الإجراء الذى يتعين على " أم القديسين " اتخاذه - وقد يكون هذا نتيجة لبعض الوعى بالموضوعات المتصلة بالتحليل النفسى من جانب "أم القديسين" المعاصرة. ورغم ذلك، ورغم أن "أم القديسين" هذه بدت امرأة ذكية للغاية، فقد كانت معارفها بدائية، لم يكن لديها المستوى الأرقى الذى تمتعت به "أم القديسين" فى أكسى أوبو آفونجا. "فأم القديسين" الحالية فى التيريرو الذى أتبعه كانت موظفة عمومية، وتركت ذلك العمل عندما اختيرت كأم للقديسين.

و"أم القديسين" التى أعمل معها هذه، تعرف كيف تفرق بين غشية المس بسبب أركسيا، وبين أزمة الهستيريا - وبين الغشية المصطنعة - وهو ما لا نعرفه نحن الأطباء النفسيين.وعندما تقرر أنها أزمة هستيريا، فهى لا تستخدم المصطلح، بالطبع. إنها تقرر أنها حالة تخص الطب النفسى باستبعاد المس من جانب أركسيا واصطناع الغشية. ولا أعرف كيف تفعل ذلك : لكنى شاهدت "أم القديسين" وهى تلاحظ الغشيات حتى مع الياوو المدشنات فى التيريرو الخاص بها، ثم تطلب منهن أن يذهبن للطبيب. وبرهانها أن المقدسة لا تعرف ما تصنع، القديس لا يظهر نفسه على هذا النحو.

والغريب أيضًا فى هذه الحالة أن "أم القديسين" عرفت كيف تفصل سلوك إرى الطفولى (الغشية التحضيرية. أنظر ما سبق) عن السلوك الانتشائى للمرض العقلى. وفى نوبة أخرى أدخلت الشابة إلى المستشفى واستدعى الأمر العلاج بالصدمة الكهربية - وهوعلاج يستخدم فى قلة من الحالات، لكنه ضرورى فى بعضها، وإن كان من الضرورى استعماله بحذر. وفى تلك الحالة استخدم تحت المخدر. تم إبلاغ الأسرة والحصول على موافقتها، لكن المريضة لم تعلم بذلك، وحتى الآن فهى لا تعرف أنها عولجت بالصدمة الكهربية. وعندما علقت على هذه الفترة فى حديثها معى، قالت إن لديها انطباعًا بأنها عاشت عدة أيام لم يبق منها إلا ما يشبه الحلم، وهو ما فسرته بأنه حالة من حالات ما فوق الطبيعة. وخلطت بين تأثير الصدمة الكهربية وتأثير المس. لكنها، هى نفسها، أخبرتنى بأن "أم القديسين" أصغت إليها وهى تحكى لها عن هذه الفترة ولم تؤكد مسألة المس. لا تعلم "أم القديسين" بما جرى، لكنها قالت لها إن ما وصفته لم يكن مسًا. هى تعرف كيف يكون التشخيص التفاضلى (زورداس يستجوب روبيم دى بينهو،١٩٧٩، ٨٢-٩٠)

فى هذا التقرير الذى تناول التعاون المباشر بين طبيب نفسى واختصاصى بالدين، انبهر الخبير الطبى ببداهة نظيره وبقدرته العملية على تمييز الخبرة المرضية من الخبرة المقدسة. ويلاحظ الدكتور روبيم أن هذا يتوافق مع ملاحظة أبداها، قبل عشرات السنين، ريبييرو (١٩٥٩). فهذه الأحكام التى صدرت عن "أم القديسين" تأسست، كما هو واضح، على ملاحظة إشارات سلوكية متفاوتة الوضوح، وكذلك على تقويم حالات الوعى التى يدخل إليها المريدون. فالنشوة كمقولة من مقولات الخبرة الثقافية محكمة الصياغة بدرجة تقع خارج نطاق العلم الغربى، بحيث إن هناك فروقًا محددة، وإن تكن ضمنية، بين النشوة العادية والنشوة المرضية. وبعكس التعميم الشائع الذى يقول إن الأفراد يتم تدشينهم فى طوائف المس كنوع من العلاج النفسى للمرض العقلى، فهذه حالة رفض فيها التدشين لسبب محدد وهو أن المستجد ظهر عليه المرض العقلى. وبالمثل، فنى الحالة السابقة، اعتبرت إنسانة عصبية مرشحة

غير مناسبة للتدشين، وليس من المحتمل أن معارضة الزوج كانت العنصر الوحيد الذى أثر على قرار "أم القديسين" بأن تحد من مشاركة تلك الإنسانة.وأخيراً، فالحالات الثلاث التى يصفها الدكتور روبيم تناولت شخصيات هامشية، ليس فى المجتمع - فالسيدات كن من الطبقة المهنية ذات الأصول الأوروبية – ولكن هامشيات بالنسبة للوسط الدينى، ومن هنا اعتبرن مرشحات غير مناسبات للتدشين. وكما لاحظ الدكتور روبيم، فحتى الياوو المدشنات سوف تتم إحالتهن إلى طبيب إذا أصبح سلوكهن، فى حالة المس، غير مناسب، وهو ما يشير إلى أن خبرة الطائفة ذاتها ليست، بالأساس، شكلاً من أشكال العلاج. والقدرة على خوض خبرة المس من إحدى الأركسات هى قدرة دينية عالية القيمة ومسئولية طقسية خطيرة، لا يعهد بها إلا لأولئك الذين يعتبرون متوازنين بدرجة تمكنهم من أداء الوظيفة، كما ينبغى.

خلاصة

أوردنا الرأى الذى يعتبر أن بعض الظواهر الدينية أو المرتبطة بالصحة لا يمكن فهمها بشكل كاف إلا بفحص جوانبها الطبية والمقدسة معًا، وذلك بالإشارة إلى مثل المس الروحى الأفريقى والأفرو-أمريكى. والقول بإدخال المقدس كعنصر فى خطاب الانثروبولوجيا الطبية ليس دعوة للعودة إلى مصفوفات قديمة، أو إلى التخلى عن التحرك المهم، لهذا الفرع من التخصص، باتجاه الارتباط بالممارسات السريرية. والحقيقة أن "طب النفس الجديد العابر للثقافات" (كلاينمان ١٩٨٨) يمزج بين تعقيد المنهج الوبائى وبين الحساسية أو منهجية التأويل الدينى. والعرض الإجمالى الذى قدمه كلاينمان وغود (١٩٨٥)، مؤخرا، لبرنامج بحثى عن انثروبولوجيا العواطف يحدد الحاجة إلى وصف فينومينولوجى مفصل، وتحليل للمجالات الدلالية ذات الصلة، والانتباه إلى الظروف المحلية لقوة العلاقات الشخصية، والاعتراف بالبعد البدنى الأساسى للأنشطة المكيفة ثقافياً.

وتشمل القضايا المحددة التي يتعين أن تعالج في دراسة الغشية المسية درجة تعيين المشكلات الوجودية بالمعجم الديني أو الطبي، وأي التعريفات الثقافية لأي موارد طبية تناسب أي مرض، والتنوع في أنماط سلوك الغشية والخبرة المتوفرة في البيئة السلوكية لأتباع طائفة ما، والمستويات المختلفة للمشاركة والتماهي التي يبلغها الضارعون الأفراد، وتباين البنية الرمزية في الإطار الإجمالي للأرواح الماسة. وقد يختلف الموقف الذي يكون تنوع أنماط المس ممكنًا فيه، اختلافًا ذا مغزى، عن موقف لا يكون فيه إلا شكل واحد ملموس، وقد لا يشترك الظرف الذي يكون فيه "المس" طريقة في التعبير عن ارتباط عاطفي، مع موقف يشير فيه "المس" إلى تواصل صوفي مع الآلهة، في أمور كثيرة (باستايد١٩٥٨) والدراسة الامبيريقية المدققة والمقارنة الأثنولوجية، على هذه الأسس، أمران ضروريان لمقترب متوازن للعلاقة بين النشوة والمرض.

وخلاصة الأمر عندنا، إذن، هي أنه ليس بوسع المرء أن ينكر، مسبقًا، الجوانب النفسية في الكاندومبليه، وأن إنكار الجانب الديني في الزار هو ضرب من الخطل. والجدل بين ليكوك، من ناحية، وكرابانزانو وغاريسون، من ناحية أخرى، حول المجلد الذي حرره الأخيران حول المس، انتهى إلى التأكيد النسبي على الملامح الطبية والدينية عند تحديد طبيعة الظاهرة. وقد اتهم كل جانب الآخر بأنه أحادي الجانب، وادعى كل جانب أنه متوازن (ليكوك ١٩٧٨). ألم يكن أقرب إلى الحكمة طرح القضية، في البداية، بدلاً من تركها تظهر، في السجال، مؤخراً؟ ما هي نتائج الملاحظات التي تشير إلى أن بعض الناس لا يميز بين المجال الروحي والمجال الصحي، فيما يكون بوسع البعض، ومنهم "أم القديسين" التي وصفناها هنا، أن يضعوا أيديهم على فروق دقيقة، بشكل مذهل، كيف، وتحت أي ظرف ترسم الحدود؟ هل المس الروحي تعبير عن مرض، بالأساس، كما تشير التقارير المتواترة عن الأمراض المرتبطة بالتدشين؟ وهل يمكن، في بعض الحالات، أن يكون المرض تعبيراً عن نوع معين من الاتصال بالمقدس (قارن مع زورداس١٩٨٥) ؟ هل هناك "جانب" ديني و"جانب" طبي للمسألة؟ أم أن الاثنين،

بالأساس، خطابان يعالجان المشكلة الوجودية ذاتها، بالضبط؟ وهل يمكن أن يترجم كل من هذين الخطابين إلى الآخر؟ أم أنه من الممكن تشييد بنية "بعد خطابية" توفى الاثنين حقهما؟ إن الحالة المنهجية لقدرتنا أو للضرورة التى تحكمنا - على التمييز بين الطبى والمقدس يجب أن تعد، هى الأخرى، مشكلة. وهذا واضح، ليس فقط فى التشابك فى الهموم الوجودية (الصحة والمرض، والحياة والموت) بين الدين والطب، ولكن أيضا فى الافتراضات الثقافية المتباينة حول الحدود الحقيقية لعلم النفس فى كل من أمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، كما بين الدكتور روبيم. ولا شك أنه من غير المشروع حل ثنائية فى تفكيرنا نحن بالانحياز لأحد طرفيها والادعاء بإمكان تفسير كل شىء من ذلك المنظور. ومواجهة المسألة لا تكون بالوقوف بقدم على هذا الجانب وقدم على الآخر، بل تكون بالإقرار بأن الانثروبولوجيا الطبية وعلم النفس العرقى يثيران مسائل جوهرية تتصل بالمعنى فى الخبرة الإنسانية.

تنويهات

أعرب عن امتنانى للدكتورة إينكا بورغوينيون، على تعليقاتها على نسخة سابقة من هذا الفصل، وأيضا للدكتورة آن دنبار من برنامج جامعة شمال كارولينا للدراسات الأفريقية والأفرو - أمريكية على فرصة استجواب الدكتور الفارو روبيم دى بينهو، ولشريكتى فى الاستجواب ليندا غوتنى، وإلى مترجمنا النابه أنطونيو سيموز، وبالطبع للدكتور روبيم ذاته. وكانت نسخة سابقة من هذا الفصل، قد استكملت خلال فترة زمالة للتدريب البحثى فى المعهد القومى الطبى تحت توجيه من إليوت ميشلر، نفذت من خلال مختبر الطب النفسى الاجتماعى، بمستشفى ماساتشوسيتس العقلى، وقسم الطب النفسى بمدرسة هارفارد الطبية.

المراجع

Bascom, W. (1969) *Ifa Divination: Communication Between Gods and Men in West Africa*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Bastide, R. (1958) *Le Candomblé de Bahia* (Rite Nagô). The Hague: Mouton.

Bastide, R. (1972) *La Rêve, La Transe, et la Folie*. Paris: Flammarion.

Bastide, R. (1978) *African Religions of Brazil: Toward a Sociology of the Interpenetration of Civilizations*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Bourguignon, E. (1976) "The Effectiveness of Religious Healing Movements: A Review of Recent Literature," *Transcultural Psychiatric Research Review* 13: 5–21.

Bourguignon, E. (1983) "Multiple Personality, Possession Trance, and the Psychic Unity of Mankind," in E. Duerr (ed.), *Die Wilde Seele/The Savage Soul*. Frankfurt: Syndikat.

Carneiro, E. (1940) "The Structure of African Cults in Bahia," *Journal of American Folklore* 53: 271–8.

Carneiro, E. (1961) *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Conquista.

Csordas, T.J. (1979) *Candomblé: Conversation with Dr. Alvaro Rubim de Pinho on Cultural and Psychiatric Aspects of Afro-Brazilian Religion*. University of North Carolina Program in African and Afro-American Studies, Chapel Hill.

Csordas, T.J. (1985) "Medical and Sacred Realities: Between Comparative Religion and Transcultural Psychiatry," *Cultural Medical Psychiatry* 9: 103–16.

Csordas, T.J. (1990) "The Psychotherapy Analogy and Charismatic Healing," *Psychotherapy* 27(1): 79–80.

Frank, J. and Frank, J.F. (1991) *Persuasion and Healing*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Guimares de Magalhaes, E. (1974) *Orixas de Bahia*. Salvador: S.A. Artes Grafias.

Kleinman, A. (1988) *Rethinking Psychiatry: From Cultural Category to Personal Experience*. New York: Free Press.

Kleinman, A. and Good, B. (1985) *Culture and Depression*. Berkeley, CA: University of California Press.

LaBarre, W. (1972) *The Ghost Dance: The Origins of Religion*. New York: Delta.

Leacock, S. (1972) *Spirits of the Deep*. New York: Doubleday.

Leacock, S. (1978) "Review of Crapanzano and Garrison: Case Studies in Spirit Possession," *Review of Anthropology* 5: 399–409 (reply by Crapanzano and Garrison, 420–25).

Lewis, I.M. (1969) "Spirit Possession in Northern Somaliland," in J. Beattie and J. Middleton (eds.), *Spirit Membership and Society in Africa*. New York: Africana.

Monfouga-Nicolas, J. (1972) *Ambivalence et Culte de Possession*. Paris: Anthropos.

Neher, A. (1962) "A Physiological Explanation of Unusual Behaviour in Ceremonies Involving Drums," *Human Biology* 34: 151–60.

O'Gorman, F. (1977) *Aluanda: A Look at Afro-Brazilian Cults*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Pressel, E. (1973) "Umbanda in São Paolo: Religious Innovation in a Developing Society," in E. Bourguignon (ed.), *Religion, Alterea States of Consciousness and Social Change*. Columbus, OH: Ohio State University Press, pp. 264–320.

Ramos, A. (1939) *The Negro in Brazil* (trans. R. Pattee). Washington, DC: Associated Publishers.

Ribeiro, R. (1952) *Cultos Afrobrasileiros de Recife: Um Estudo de Ajustámento Social*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco.

Ribeiro, R. (1959) "Análises Socio-Psicológico de la Posesión en los Cultos Afro-brasileños", *Acta Neuropsiqologica*, Argentina 5: 249–62.

Rodriguez, N.R. (1935) *Animisma Fetichista dos Negros Bahianos*. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileiro.

Rouget, G. (1980) *La Musique et la Transe*. Paris: Gallimard.

Varella, J. (1972) *Cozhinha de Santo (Culinario de Umbanda e Candomblé)*. Rio de Janeiro: Editora Espiritualista.

Williams, P. (1979) *Primitive Religion and Healing: A Study of Folk Medicine in Northeast Brazil*. Cambridge: D. S. Brewer.

Young, A. (1975) "Why Amhara Get Kureyna: Sickness and Possession in an Ethiopian *Zar* Cult," *American Ethnologist* 2: 567–854.

الفصل الحادى عشر

ها هى الشمس تشرق

إلقاء الضوء على الجسد الثقافى

سايمون كارتر ومايك مايكل

إضاءة المشهد

يمثل هذا الفصل خطوة مؤقتة وجزئية باتجاه "سوسيولوجيا الشمس". ورغم أن هذا قد يبدو إردافا خلفيا، فبقليل من التفكيك لكل من "السوسيولوجيا" و"الشمس" سوف يكون مشروع كهذا مفهوماً، خاصة فى سياق مجلد عن "الأجساد الثقافية".

إن "السوسيولوجيا" التى ننتمى إليها هى سوسيولوجيا حديثة العهد وتمر بمرحلة تحول باتجاه المادية والشىء (هاراواى ١٩٩١، لاتور١٩٩٣، أوررى٢٠٠٠). وفى حدود هذا المشروع الطموح، هناك رؤية طالعة تعتبر أن الاهتمام الرئيسى هو بالعلائقيات المتنوعة التى تنشأ عنها كيانات مثل الجسد، والشمس، والتكنولوجيا. وخلاصة هذا التركيز على التنوع، والعلائقية، والنشوء هى اللا مبالاة السعيدة بالحدود التقليدية للتخصصات والتخصصات الفرعية. وكما سوف نرى فيما يلى، فحتى فى الإطار المحدود لهذا الفصل، سوف يتعين علينا أن نعبر بسوسيولوجيا الجسد، والتكنولوجيا، والطب، والبيئة، والاستهلاك، والثقافة، وهذه هى أوضح المجالات.

وبالتركيز على الشمس، فإننا نستلهم دعوة بنجامين (آرندت١٩٩٢) إلى ضرورة البحث عن شخصية العصر فى أصغر الأشياء وأقلها قدرة على لفت الانتباه.

ومن المتناقضات أن الشمس لا هى بالأصغر ولا بالأقل قدرة على لفت الانتباه، لكنها بالتأكيد، ومن ناحية واحدة، بين الأمور التى هى موضع القدر الأكبر من الإهمال. ورغم أن هناك معالجات للدور الرمزى للشمس، فإن معالجة التوسط الثقافى والاجتماعى للتأثيرات متعددة الجوانب للشمس على أجساد الناس قليلة. وبالنسبة لاولئك الناس الذين يعيشون فى مناطق جغرافية معتدلة وبخلفيات ثقافية غربية، فإن الشمس هى نتاج ممارسات وأشياء ومنتجات كثيرة (تبدو) متناقضة، ومرتبطة بها.

فنحن نسعى إلى الشمس فى عطلاتنا وفى حدائقنا، ورغم ذلك، يقال لنا إن سرطان الجلد يقترب من أن يكون وباء. وعندما نزور السوبرماركت أو الصيدلية نواجه بتشكيلة مخيفة من الكريمات والغسولات، كلها تعرض علينا درجات متفاوتة من الحماية من الشمس، مع وعد بـ"أفضل سمرة". ونفكر بأن "الخروج فى الشمس" هو شىء صحى وطيب، ونشعر بذلك - ورغم ذلك يقال لنا إن ٨٠ بالمئة من تعرض الإنسان للأشعة فوق البنفسجية الخطيرة يحدث قبل سن العشرين. وعندما نزور صالات التدريب الرياضى نلاحظ التجهيزات التى تنتج سمرة "اصطناعية" لكننا نقلق على أجسادنا وعلى المظهر "غير المزيف". بل إن الإقدام على عمل بدنى مثل شراء ثلاجة جديدة (والتخلص من القديمة) قد يجعل الشمس أخطر ويؤذى أجساد الآخرين.

وكل هذا يعنى أن الشمس كثقافة مادية - أو بالأحرى مادوية تتقفت - تبقى غير مستكشفة كعنصر فى (إعادة) إنتاج أنواع متباينة من الشبكات غير المتجانسة التى تنشأ عنها أنواع متباينة من الأجساد الثقافية. وما تورط فى هذه الشبكات لا يقتصر على المنتجات الثقافية المختلفة (خطابات حول الطابع الصحى والمبهر للسمرة، أو الخواص المختلفة للتنوير فى أصقاع مختلفة من العالم مثل بروفانس، أو الأخطار التى يتسبب بها تسخين أجواء الكوكب، أو ثقب الأوزون، أو البقع الشمسية) بل

ويشمل لمنتجات التقنية (غسولات وكريمات سمرة الشمس، نظارات الشمس ومناظير الغوص، حاسوبات عملاقة لوضع نماذج المناخ الكونى، وتيليسكوبات). لكن ازدواجية المنتجات الثقافية والتكنولوجية هى، بالطبع، وقبل أى شىء آخر، بالغة التعقيد- فالمنتجات الثقافية والتكنولوجية مترابطة، بطبيعتها (مثلا،لاتور١٩٩٣). وبالتالى فيحسن بنا أن نتكلم عن "المنتجات الاجتماعية - التقنية" لأننا لا نجد مصطلحا أفضل، ونتبع بنجامين، مجددا، لنفحص الدور الثقافى المسكوت عنه لهذه الكيانات.

والآن، فعند الإقبال على رسم خريطة سوسيولوجيا استكشافية للشمس، لا يمكن أن نتوقع أن نوفى الاهتمامات المتنوعة التى ستندرج تحت هذا العنوان حقها العادل. وعلى سبيل المثال، فسوف نقاوم الإغراء الواضح لاستعراض الرمزية المتعددة الأوجه المرتبطة بالشمس. فمثل هذا التحليل الثقافى يمكن أن يعجز عن الإلمام بكل ما يتعلق بدور التكنولوجى والبدنى. وما يعنينا هنا هو الترميز والتصوير للشمس فى ارتباطهما بتقانات الجسد (ماوس١٩٨٥) وببدنية المنتجات السوسيو - تقنية. وبتعبير آخر، فإن ما نعالجه هنا هو سلسلة الشمس - الجسد - المنتجات السوسيو - تقنية. وعندما نفعل ذلك، فإننا نتحرك فى اتجاهين متمايزين. أولا: نحن نشتبك مع المادى، نتدبر فى كيفية توسيط الأثر المادى للشمس على الأجساد بواسطة سلسلة من المنتجات السوسيو- تقنية- مثل العلاجات الطبية السالفة، وغسولات اكتساب السمرة، بل وحتى التصميم المعمارى. وبهذه الكيفية فنحن نتتبع بعض الديناميكيات المركبة التى تتحول بها سلسلة الشمس - الجسد- المنتجات السوسيو - تقنية وتتغير تاريخيًا، مع تطور المعانى المحيطة بالشمس، والجسد، وبالتكنولوجيا، فى اتجاهات تكون أحيانًا متناقضة. ونحن نهدف، هنا، إلى تحقيق اقتحام أولى لما يمكن أن يعنيه "عمل" سوسيولوجيا للشمس. ثانيا: وكتحول ارتجاعى، فإننا ننظر فى النتائج المعرفية لهذه السلسلة بالتركيز، بشكل خاص، على مادية الرؤية وبدينتها. وفى حدود إمكانية السماح بـ(نسخة) من البصرى، باعتبارها "المغذى المعرفى" الموجه، فإننا نسأل: ما هى الدروس المعرفية التى يمكن تعلمها بالانتباه إلى تقنيات الجسد الخاصة بالرؤية، وبالتحديد ارتداء نظارات الشمس؟ وسوف تتوقف إجابتنا مليا أمام الجماليات الظرفية المضافة للعارف والمعروف.

الشمس وضوء الشمس والأجسام السماوية

ظاهرة إكساب الجلد لونًا غامقًا، عن قصد، بتعريض المرء جسده للشمس، هى ظاهرة حديثة، نسبيًا. ولكن لكى نفكك الديناميكيات المعقدة التى تربط بين الشمس والجسد والسوسيو - تقنى، فسوف يكون مفيداً أن ننظر فى هذا التاريخ الموجز.

كما سوف نرى، فالارتباطات المختلفة بين الشمس والجسد، والتى يوسطها السوسيو - تقنى، كانت ولا تزال، فى حالة سيولة وجدل دائمين.

ففى نهاية القرن التاسع عشر كانت سُفعة الشمس، ولا شك، لا تزال تعتبر بشكل عام خطيرة ومؤشراً على انحطاط المكانة الاجتماعية، خاصة مع النساء. وهكذا، فإن المطبوعات الإرشادية للعون الذاتى والمجلات النسائية (مثل فوغ) من تلك الفترة، تؤكد على مخاطر أشعة الشمس والمظهر غير الجذاب الذى قد ينشأ عن السُفعة (كورسون١٩٧٢).

ولذا، فإن توسط السوسيو - تقنى بين الجسد وبيئته تبع حكمة الانعزال الجسدى عن الشمس، خاصة بالنسبة للنساء.

ورغم ذلك، فبينما كان تجنب الشمس يروج له، كان له، بالفعل، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، علاقة متغيرة تنشأ بين الشمس والجسد. ويمكن أن نجد مثالا على ذلك فى يوميات الرحالة البريطانيين الأوائل وفى كتاباتهم،وهم الذين انخرطوا فى شكل من أشكال "السياحة الثقافية" حيث كانت تستهلك بصريًا بقايا ما أنتجته الحضارات القديمة فى اليونان، ومصر، وروما. ولكن، بالإضافة إلى زيارة الخرائب، التاريخية، فقد لاحظ هؤلاء الزوار، أيضًا، السكان المحليين الذين عاشوا فى تلك المناطق- والذين كانوا غالبًا ما ينظر إليهم باعتبارهم معروضات "كلاسيكية" حية. بعد أن تعلموا رؤية الحياة فى التماثيل اليونانية، راح الرحالة البريطانيون يبحثون عن التماثيل اليونانية فى الحياة (بمبل ١٩٨٧ :١١٨).

وانعكس هذا فى الإحالات إلى الكمال والجمال فى الجسد الأسمر.

وعلق جورج فريدريك واطس، وهو يكتب عن رحلته النيلية فى ١٨٨٧، على جسد عامل شاب كان "من النوع الإغريقى بوضوح شديد.. كل حركة من أعضائه.. رائعة" (واطس، كما نقل عنه بمبل١٩٨٧ :١١٩) وأعرب واطس، أيضًا، عن أسفه للتأثيرات السالبة التى تركتها العادات العصرية على الجسد. وعندما كتب بعد عودته من إيطاليا سجل واطس ملاحظاته حول أن : الأطراف، وقد حرمتها موضة الملابس الحديثة من الحرية، وأبعدتها عن تأثير الشمس، والهواء، فإنها لا تكتسب، أبدًا، نموها أو نسيجها أو لونها الطبيعى. (واطس، كما نقل عنه بمبل١٩٨٧ :١١٩)

ويمكن أن نرى، هنا، كيف أن الجلد المدبوغ بدأ، عبر إحالات إلى الحضارات القديمة، يرتبط بالهرب المتخيل من اللياقة البورجوازية إلى بدنية أكثر حسية، وأكثر جنسية، وأكثر مباشرة. وكانت سمرة الشمس تتحول إلى رابط مادى وبدنى مع القدماء الذين كانوا موضع تقدير كبير. لكن هذه الكتابات كانت لا تزال قائمة على ملاحظة أجساد الآخرين.

ولكن مع بداية القرن العشرين كانت سمرة الشمس قد بدأت تظهر كإشارة مادية إلى الصحة البدنية وإلى القوة النفسية بالنسبة لأهل شمال أوروبا أنفسهم.

المخيمات والمخيمون

غالبًا ما كانت الهموم الصحية، طوال القرن التاسع عشر، ترتبط بمخاوف نشأت عن نمو المدن الحضرية و"مشكلة السكان"- الانحراف الممكن من الطبقات العاملة الحضرية إلى التدهور البدنى أو الخلقى (مورت١٩٨٧، ويكس١٩٨١).

وكان الشباب موضع اهتمام خاص وأحد الحلول التى فكروا فيها كان السعى وراء "الذكورة المسيحية": الفكرة، التى ترسخت فى المدارس الأهلية البريطانية، حول إمكانية تحقيق "الرجولة" الصحيحة عبر النشاط البدنى المنضبط والمقنن. وسعت حركتان اجتماعيتان فى تلك الفترة إلى إدخال هذه الممارسات إلى أوساط الشبان الأدنى مكانة: لواء الفتيان (تأسس فى١٨٧٢) والكشافة، مع قيام بادن باول بنشر "الأعمال الكشفية للفتيان" فى١٩٠٨ (بادن باول١٩٩٧). وركزت هاتان الحركتان تركيزًا كبيرًا على المنافع الصحية التى يمكن تحصيلها من التدريب البدنى الذى يجرى فى معسكرات فى الهواء الطلق، بعيدًا عن التأثير السالب للمدنية. وكان بادن باول يعتقد أن حياة النشاط البدنى فى الخلاء يمكن أن تعزز، ليس فقط، جسدًا صحيحًا، ولكن أيضًا، عقلاً "أخلاقيًا" (وارن١٩٨٧). وهكذا يبدى بادن باول الملاحظة التالية عن أحد الأعضاء الأوائل فى الحركة الكشفية :

إضافة إلى حماه، فهو يحمل شيئًا أكثر أهمية.. ابتسامة سعيدة فوق وجهه الذى لوحته الظروف المناخية.. شاب من أهل الأحراج كامل الصحة والبهجة. ورغم ذلك، فهذا الفتى "مدينى" لكنه جعل من نفسه رجلاً. (وارن١٩٨٧ :٢٠٤)

وينظر إلى سمرة الشمس هنا باعتبارها صحية، لأنها تصف صلة مرئية بين الجسد والطبيعة – كانت علامة بدنية على أن مكتسب السمرة انخرط فى أنشطة خلوية "قيمة". وساهم هذا أيضا، دون شك، فى ظهور المخيم كشكل من أشكال الترفية الاسترخائى– وهو نشاط كان يرتبط، قبل ذلك، بالعسكريين. وكانت هناك، بالفعل، صناعة مستقرة تخصصت فى إنتاج معدات المخيمات، استجابة لاحتياجات العسكريين (انظر وارد وهاردى ١٩٨٦). وفى ١٩٠٦ أنشئ نادى المخيمات الوطنى، وبعد ذلك، مباشرة. كتب ت.ه –. هولدنغ "دليل المخيم" ويشير هولدنغ، فى وصفه لمخيم عائلى، سمرة الشمس وللتأثيرات الإيجابية لعودة مؤقتة للطبيعة :

هنا تقضى الأسرة وخدمها عطلة "همجية".. الأطراف السمراء للأطفال،الوجوه البرونزية للآباء.. وفى نهاية الشهر لم يكونوا قد تعبوا، بل كانوا يعدون الأيام الباقية، بشعور بالأسف. (وارد وهاردى١٩٨٦ :٣).

غاردن سيتى المستقبل

ارتبطت الحركة الكشفية ومخيمات الترفيه، معًا، بمثل الرعوية "صورة السعادة الريفية المفقودة والارتباط بالطبيعة" (هاردى ووارد١٩٨٤ :٩) وعبر عن رد الفعل إزاء ما اعتبروه التشوه الذى تسببت به الحياة العصرية فى الحضر كتاب معاصرون من أمثال وليم موريس (موريس١٨٨٠-١٨٨١، انظر أيضا وليمز١٩٨٩) وادوارد كارنبتر (كارنبتر١٩١٤). وتتبع رايموند وليمز (١٩٧٣) فى دراسته عن الريف والمدينة ثنائية الريف/الحضر التى قسمت المناطق، منذ الثورة الصناعية، بين مثل السلام، والبراءة، والفضيلة، فى جهة، والدينوية، والصخب، والطموح، فى الجهة المعاكسة. وارتبط الريفى بالوحدة بين البشر والطبيعة، وبأنه المحل الحقيقى لمجتمع ذى معنى. واخترقت هذه المفاهيم، أيضًا،الحدود بين السوسيو-تقنى والجسد. ولم يكن هذا أكثر وضوحًا، خاصة فى تجسداته الطوبوية، منه فى تخطيط المدن والمشهد المعمارى. وقد كانت الرغبة فى بناء بيئة أفضل لجماهيرالحضر وتقديم بديل عن الحرمانات التى عانتها المدن الصناعية ضمن العوامل التى الهمت حركة غاردن سيتى (GARDEN CITY المدينة الحديقة، كما عرفتها مصر، مثلاً، فى اوائل القرن العشرين، فى الحى المعروف بهذا الاسم، وفى ضاحية المعادى، وفى ضواح قاهرية أخرى- المترجم) بقيادة الداعية إبترير هوارد. فقد امتزج أفضل ما فى الريف والحضر فى مدن "غاردن سيتى" المهجنة. وقد كانت تجمعات حضرية لا مركزية تحيط بالمدن القائمة وتفصل بينها أحزمة خضراء. وكان نموذج هذه التجمعات الحضرية القرية الانكليزية، التى كانت أكواخها المكتفية بذاتها يخدمها موظفون وخدمات محلية. واعتبر ضوء الشمس المباشر أحد

الاعتبارات الرئيسية فى هذه التخطيطات الطوبوية للمدن. وهكذا، فإن هوارد فى ١٩٠٢، يصف مشروعه بأنه يسمح "أثناء نموه" بالاحتفاظ بهدايا الطبيعة المجانية - الهواء المنعش، ضوء الشمس، مساحات للتنفس ومساحات للعب، بقدر الوفرة المطلوبة (هوارد١٩٦٥ :١١٣). وقد اقترح معمارى ليتشوورث غاردن سيتى، رايموند أنوين أن " كل منزل.. يجب أن يحدد موقعه وتخطيطه على النحو الذى يجعل كل غرفة غارقة فى الضوء وفى وهج الشمس" (أنوين١٩٠٩).

ولم يبن على النحو الذى أراده المنظرون الأصليون، إلا جزء يسير من مدن غاردن سيتى (مثل ليتشوورث وويلوين وكل منهما غاردن سيتى) بخصائص "الضاحية التى تمتد إلى ما بعد الضاحية" كملمح أساسى. لكن النسخ المشوهة لأماكن مثل ليتشوورث يمكن أن تجدها فى أى ضاحية، حيث أصبح طراز "الكوخ الريفى" بما يميزه من "الخواص الشمسية" هو النموذج المعمارى لتنمية الضواحى[1].

وقد يبدو أن الحلول السوسيو - تقنية التى اقترحها كل من دعاة المخيمات (سواء الحركة الكشفية أو أنشطة التخييم الترفيهية الجديدة) ودعاة التصميمات الحضرية الجديدة تقاسمت فهمًا رعويا للمنافع التى تعود على سكان المدن من الاتصال بالريفى، ويمكن لنا أن نتبين، هنا، عدة نقاط.

فبالنسبة للمخيمين ارتبطت حيوية العقل والجسد بالعودة إلى "براءة" الطبيعة، وكانت سمرة الشمس أبرز مؤشر على أن فردا ما قد انخرط فى نشاط قيم كهذا، وهكذا، فقد كانت مجرد علامة على صحة جيدة تم اكتسابها بوسائل أخرى. من ناحية أخرى، فداخل حركة غاردن سيتى، يمكننا أن نلحظ فى تصميمات المنازل وتخطيط المدن، صلة أكثر مباشرة بين ضوء الشمس والصحة. وهنا يعبر عن ضوء الشمس كعنصر مادى له من الأهمية ما للهواء النقى، ويتعين أن يدخل فى تصميم المسكن الحضرى. وهنا لم يكن ضوء الشمس علامة على مظهر آخر من مظاهر الصحة. بل كان، على الأحرى، يتعين إدخاله ضمن بنية المسكن لأنه يحتوى، هو ذاته، على تأثيرات معززة للصحة وشافية - وبتعبير آخر، لأنه كان صحيًا[2].

ولم تكن حركة غاردن سيتي محاولة يتيمة لإدماج ضوء الشمس الصحي في حل سوسيو - تقني لمشكلة معاصرة. ففي فترة الانتقال إلى القرن العشرين، كانت هناك محاولات واسعة الانتشار لتجنيد المؤسسة الطبية ضمن محاولات العلاج بضوء الشمس لمحاربة عديد من الأمراض، وكان المستهدف أساسًا هو السل (TB) وكانت كل أشكال هذا المرض تتراجع منذ منتصف القرن التاسع عشر. لكن في النصف الأول من القرن العشرين كان السل لايزال مشكلة صحية رئيسية (سميث١٩٨٧). وحتى اختراع ستربتومايسين في ١٩٤٣، كان العلاج المعتاد لمريض السل الموسر أن يلجأ إلى مصحة. وكانت المصحة سليلة المنتجعات الصحية التي ظهرت في أوروبا منذ القرن الثامن عشر، وكان المبدأ العلاجي الذي يقوم عليه هو أن الإيقاع العصابي للحياة الحديثة يمكن أن "يفاقم التدرن وأن الانتقال إلى بيئة هادئة يمكن أن يعالج المرض أو يوقفه (سميث١٩٨٧ :٩٧).

واعتبر قسم من حركة المصحات، إضافة إلى ذلك، أن ضوء الشمس والتعرض له، هو بحد ذاته عامل علاج يحتوي خصائص "صحية". وعرف علاج المرض بضوء الشمس باسم هيليوثيرابي (HELIOTHERAPY العلاج الشمسي- المترجم) ورأيت الدوريات الطبية الرئيسية على مناقشة هذه المسألة طوال عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. ويمكن أن نجد في هذه المناقشات موضوعات عديدة يبرز بينها اثنان : أولهما: كان هناك نضال متصل لجعل العلاج الشمسي مستمرًا كممارسة شافية- ممارسة تختلف عن الطب الألوباثي (ALLOPATHY المغاير وهو طب يقوم على استعمال علاجات تحدث آثارا تخالف تلك التي أحدثها المرض المطلوب علاجه، وهو نقيض HOMEOPATHY الطب المثلي الذي يعطي المريض جرعات صغيرة تحدث عنده أثرا مشابها لأعراض المرض المطلوب علاجه - المترجم). والثاني: أنه في حين اعتبر التعرض للشمس مفيدًا وصحيا، فقد بقي الاعتقاد بأنه نشاط محفوف بالخطر يتعين

أن يتوفر معه الحذر، والعناية، والإشراف الطبى للحؤول دون وقوع ضرر. وهكذا اهتمت مناقشات كثيرة دارت فى تلك الفترة بتطوير تقنية من شأنها تقليل الخطر المتوقع من التعرض للشمس.

ومثل التطلع إلى الاستفادة من تأثير أشعة الشمس لتحقيق أغراض علاجية التحرك باتجاه شكل أكثر "طبيعية" و"عضوية" للعلاج، بحيث يتيسر تغيير الجسد، من دون تدخل الأدوية والجراحات التى كان تأثيرها على السل محدوداً، آنذاك، وكما أشار بروكتور، فإن هذا الاهتمام بالعلاجات الطبيعية، فى مطلع القرن، لم يكن مجرد علامة على رغبة فى الارتداد إلى المجتمع قبل الصناعى، بل كان اعتقاداً عاماً، فى الوقت ذاته، بأن "هناك شيئاً خاطئاً فيما يتجه إليه الطب" (١٩٨٨ :٢٢٦).

وارتكز النضال لجعل العلاج الشمسى أمرا مستمرا إلى شك أهل مهنة الطب فى جدواها. وهكذا فإن أحد أعداد مجلة لانست فى ١٩٠٠ أشار إلى ورقة بحثية قدمها إلى المؤتمر الدولى العاشر للصحة والسكان المسيو إميل تريلا، المصلح الفرنسى البارز و"المرجع المشهور فى شئون الصحة العامة". وقد زعم المسيو تريلا أن الخواص الصحية للضوء أصبحت حقيقة ثابتة وأصلح على أثر الاشعة المباشرة لضوء الشمس فى الحفاظ على صحة سكان المدن" (لانست١٩٠٠ :٨١٨). وفى طبعة ١٩١٥ من المجلة الطبية البريطانية (BMJ) إشارة إلى السمرة والصحة، بشكل مباشر، فى مقال بعنوان "القوى الشافية لضوء الشمس".

لقد كان الرجوع من العطلة ببشرة واضحة السمرة، سواء كان ذلك من ساحل البحر أو من قمم الجبال، ينظر إليه دائماً كعلامة خارجية ظاهرة على الصحة الجيدة، فضوء الشمس، فى كل حالة، مع الريح، كان هو الوسيلة التى يتحقق بها اكتمال الصحة، على هذا النحو. (المجلة الطبية البريطانية١٩١٥ :٩٣٦).

وكما رأينا، فإن جانباً من المحاولة لتكريس العلاج الشمسى كعلاج دائم ارتكز على صياغته فى شكل ممارسات طبيعية. وكانت هناك، أيضاً، إحالات متكررة إلى أصول العلاج بالشمس فى الزمن "الكلاسيكى" القديم.

وهكذا أكد هنرى غوفن، فى محاضرات هاستنغز الشعبية أمام الاتحاد الطبى البريطانى فى ١٩٣٣، على التواصل التاريخى بين الممارسة العصرية للتعرض للشمس وحمامات الشمس التى كان يأخذها القدماء المصريون، والإغريق، والرومان: "فقد أوصى الأطباء، عبر العصور، بأجواء الشمس القيمة، وأوصوا مرضاهم بالمناطق المشمسة" (كاوادياس١٩٣٦، غوفن ١٩٣٣ :١٤٨٣).

والمنطقة المشتركة الثانية فى المناقشات حول العلاج الشمسى، كانت الحض على الحذر والحاجة إلى الإشراف الطبى. ففى تكريس العلاج الشمسى كممارسة طبية دائمة يتعين على الرعاة إلى هذا المبدأ أن يحذروا تدمير مركزهم الخاص- فالشمس متاحة بالمجان لرجل الطب وللشخص العادى، على السواء. وهكذا تقارن مقالة فى عدد من مجلة الاتحاد الطبى الأمريكى فى عام ١٩١٥ بين ضوء الشمس وبين الاستخدام الطبى لأنواع أخرى من الاشعاع : "تمتلك أشعة الشمس، شأنها شأن أشعة اكس والراديوم، خاصية الإيذاء، بدلا من الخير المرتجى منها.. فالجسد يحتاج إلى أسابيع طويلة ليكتسب السمرة الشاملة" (روسلين إيرب ١٩٢٩ :٤٧٥).

ويتبع هذا المثال قدر كبير من المعلومات حول النظام الصحيح للتعرض للشمس، بالحض على التعرض التدريجى وتجنب شمس منتصف النهار.

والحقيقة أن كثيرا من هذه النصائح يمكن أن نجدها اليوم، فى النصائح التعليمية الطبية التى توجه إلى المسافرين والسياح. وهكذا، ففى ١٩٠٩ يعلق أحد المؤلفين الطبيين على المخاطر الملحوظة فى بعض الممارسات الأوروبية :

عدد ممن عانوا من الآثار المدمرة للتعرض المطول لضوء الشمس.. فى هذه الحالات يستحم الأشخاص أولا، ثم يضطجعون على الشواطئ الرملية للنهر أو للبحيرة، ثم يعودون مجددا، إلى الماء، وهكذا دواليك، لعدة ساعات (المجلة الطبية البريطانية ١٩٠٩ :١٣٠٠).

وبالنهاية فشل دعاة العلاج الشمسى فى جعل هذه المعالجة ممارسة طبية رئيسية (رغم أنها لا تزال تتمتع بدور ثانوى كعلاج). وجاءت المقاومة من الميكروبات (فقد كانت المعالجة الشمسية فعالة مع عدد محدود، فقط، من الاصابات بالسل) ومن المرضى (الذين لم يحتملوا الوقت والكلفة اللازمين للعلاج بضوء الشمس) ومن المهن الطبية (خاصة من احتمال علاج مرض مخيف للجميع) والمهم أنهم أسسوا مجموعة من الممارسات التى تسمح للمرء باكتساب السمرة بأقل درجة ممكنة من الإزعاج.

وهكذا بدأت المقالات فى الصحف الطبية، مع حلول ثلاثينيات القرن العشرين، تتحدث عن التحسن العام فى الصحة، مع اكتساب السمرة أكثر مما تتحدث عن الأمراض، فيما يتعلق بالتعرض للشمس. وكما كتب أوركوارت فى عدد من المجلة الطبية البريطانية فى ١٩٣٣ فإن سفعة الشمس هى "عادة عصرية رائجة.. إذا استخدمت على نحو صحيح، لا يمكن إلا أن تفيدالجميع" (اوركوارت١٩٣٣ :١٥٠).

ومضى غوفن أبعد من هذا، مدعياً أن الشمس لا تفيد البدن وحده، بل وتحسن الصحة العقلية. "من يأخذ حمام شمس منتفعًا من العزلة يكون دائمًا مبتهجًا وسعيداً. وليس هناك من يملك روحًا مضيئة أكثر ممن يعبدون الشمس.." (غوفن١٩٣٣ :٤٧٥).

وقد تم الاعتراف بالترويج لاكتساب سفعة الشمس، كنشاط له قيمته فى ذاته، اعترافًا ضمنيًا، فى نصوص طبية اتخذت مظهر أوراق بحثية تقدم النصح لمن يريد أن يكون محبًا للشمس، دون أن يفترض، بالضرورة، أنهم مصابون بأى مرض. وتقدم ورقة بحثية نشرتها مجلة باريس الطبية، عام ١٩٣٣، بعنوان **L'A.B.C. DE L'ENSOLEILLEMENT** (ابجدية التشمس- المترجم) مثالا على ذلك، بما تسريه من نصح حول أفضل الوسائل للاستمتاع بمنافع ضوء الشمس مع تجنب المشكلات المحتملة.

وتبدأ هذه الورقة بموضوعات عامة – مثل الصحة العامة والأصول الكلاسيكية للسفعة. "الصحة الضوئية هى أثمن أشكال الصحة المتاحة لإنسان. ويعود أصلها إلى

التاريخ القديم" (فوجيرا١٩٣٣ :٦٦٧). ثم تمضى المقالة، بعد ذلك، إلى التأكيد على الحاجة إلى التحضير الجيد قبل الإقدام على أية محاولة لاكتساب السمرة من الشمس.

يتعين على المرء أن يحضر نفسه، بتحضير الجلد للاتصال المباشر مع الهواء المحيط.

١- قم بالاغتسال الجزئى، عاريًا، كل صباح، ٢ - قم بـ خمس دقائق من التدريب اليومى، وأنت عار، كل يوم، على الأقل، ٣ - نم عاريًا، كما فعل أسلافنا، وهو فى غالب الأحوال، أفضل علاج للأرق. كل هذا يتعين عمله فى الهواء الطلق، وسع الطاقة. (فوجيرا١٩٣٣ :٦٦٧).

والهدف المحدد لهذا "التدشين الشمسى" هو الحصول على "صبغة للجلد مع تجنب **L'ERYTHEME** (الحمرة غير الطبيعية) للجلد التى تكون دائمًا مؤلمة، وأحيانا خطيرة (فوجيرا١٩٣٣ :٦٦٧). ومن النصائح العملية الأخرى : تجنب الذهاب إلى الشاطئ بعد النزول من القطار، مباشرة، ورفض أى نوع من كريمات الشمس، لأنها قد تسبب إصابات دائمة.

لكن ليس كل الدوائر الطبية كانت تعتبر كريمات الشمس خطيرة. والحقيقة أن ثلاثينيات القرن العشرين تميزت بظهور عدد من المقالات التى كانت تقترح التركيبات المثالية المحتملة لكريم الشمس (مثلا، شارليت١٩٣٥). وعلى سبيل المثال، فقد نشرت المجلة الفرنسية الطبية لابريس ميديكال قطعة صغيرة بعنوان **quelques formules de produits pour brunir** (بعض التراكيب لمنتجات من أجل اكتساب السمرة- المترجم). (جوستر١٩٣٤ :١٣٣١). وتتحدث هذه الوثيقة، أيضا، عن تراكيب معينة لزيوت مكسبة للسمرة "لها ميزة الامتصاص السهل دون أن تعطى البشرة مظهراً زيتيًا" (جوستر١٩٣٤ :١٣٣١) - وهو ادعاء مازال يظهر فى الإعلانات عن كريمات السُفعة. وفى ١٩٣٥ أطلق فى فرنسا كريم آمبرسولير، وهو حدث تزامن مع ظهور العطلات المدفوعة الأجر للعمال فى فرنسا.

ويثبت ظهور مقالات طبية تتناول اكتساب السمرة من دون ربط مباشر بنوع من "العلاج" أن اكتساب السفعة، بين أقسام معينة من المجتمع على الأقل، كان قد أصبح مرغوبًا فيه. إضافة إلى ذلك، فإن التحول باتجاه نظرية ايجابية السفعة كانت تتناغم مع حدوث تحولات اجتماعية اخرى، خاصة فيما يتعلق بالسفر، فى اوائل القرن العشرين. كانت فكرة الرحلات الصحية قد ترسخت، مع سعى كثير من المرضى إلى العلاج فى المصحات. لكن المريض الموسر كان قادرًا على السفر الأبعد- إلى أماكن يضمن فيها الحصول على ضوء الشمس، مثل الألب السويسرية أو المتوسط. واتجه هؤلاء الزوار الموسرون إلى إعادة إنتاج عناصر حياة المجتمع البريطانى المتنوق الأماكن التى اتخذوها مقرات مؤقتة (شيلد لاىء وشنطلزوبللابز ١٩٩٠). وانطبق هذا، بشكل خاص، على جنوب فرنسا، حيث أصبح للبريطانيين حضور راسخ منذ القرن التاسع عشر (انظر بلوم ١٩٩٢، هوارث ١٩٧٧،بمبل ١٩٨٧) وأبدت مجلة كوكس ترافلرز غازيت الملاحظة التالية :

أصبحت الريفييرا، مجددا، مكان تجمع كل الجنسيات الراغبة فى الاستمتاع بالشمس الدافئة التى يبدو أنها لا تهجر هذا المكان المحظوظ، أبدًا - وهدفًا لأولئك الذين يطلبون المتعة والصحة فى محيط يحقق كل رغبة (كوكس ترافلز غازيت ١٩٢٠ :٨).

ولم يكن الباحثون عن المتعة والباحثون عن "العلاج" يتعايشون دائمًا، بسهولة. ففى تاريخ مبكر مثل١٩٠٢ يمكن أن تجد رسائل فى لانسيت تظهر الأسف، لأن فنادق الريفيرا تقاطع المصدورين. وكان هذا الأمر يعد "إجراء فظًا غير مبرر" (رينولدز بول ١٩٠٢ :٥٦) فظاظة استبعاد المرضى لصالح زبائن نادى القمار. وبحلول عشرينيات القرن العشرين، حل الموسرون الباحثون عن المتعة محل المرضى، بالكامل، فى المنطقة المتوسطية. وتصادف هذا مع الانتقال مع استخدام الريفيرا لموسم الشتاء، إلى استخدامها المتزايد فى فصل الصيف. (انظر هوارث ١٩٧٧). وساعد على هذا، جزئيًا، تطورات سوسيو-تقنية مثل استخدام مكيفات الهواء واستئصال البعوض. لكن هذا

التحول ساعد عليه، أيضا، تسويق المنطقة كملعب حصرى للأغنياء والمشهورين. وليتحقق ذلك، تمت الاستفادة من الفكرة التى سبق تكريسها عن الشمس، بوصفها رمزا للحياة الحسية وللصحة. وقد أسهم العلاج الشمسى، جزئيا، فى إضفاء الشرعية على العرض العلنى للجسد غيرالمستتر بالملبس. وعلى سبيل المثال، فقد ظهرت إعلانات، فى مطبوعات الدليل الطبى والمجلات الطبية، فى عشرينيات القرن الماضى، عن العيادات فى المنتجعات الصحية، مع صور الأجساد العارية، لمرضى يتشمسون على الشرفات. وفى هذه الصور تشابه مدهش مع صور السياح العصريين المستخدمة فى كتيبات العطلات.

ومن الصعب، الشك أن سلسلة الأمور المرتبطة بالجسد التى ناقشناها هنا، مثل ضوء الشمس والمنتجات السوسيو - تقنية (مثل العلاج الشمسى، وحركة المصحات، وكريمات الشمس الجديدة) ساعدت على تكريس فكرة "المنتجع الشمسى" والسفعة. ومع تحول استخدام هذه المنتجعات إلى استخدام حصرى للمتعة، فقد أصبحت سمرة الشمس، بدورها علامة مادية على التنعم والثراء، مع استمرار احتفاظها بدلالاتها الصحية.

فقد اعتمد تحول الرغبة فى اكتساب سمرة الشمس إلى ظاهرة جماهيرية، حقًا، على عديد من التطورات السوسيو - تقنية الأخرى- وشملت هذه التطورات : تحولات تتعلق بالسلوك اليومى وإن لم تكن مركبة، فى نماذج الاستحمام فى البحر، مثل الابتعاد عن العلاج الطبى إلى طلب المتعة وتنامى الاستحمام المختلط بين الجنسين (انظر والتن١٩٨٣)، وتطور وتجميل ملابس الاستحمام العصرية (انظر ستافور وبيتس١٩٨٥)، وتجميل الأجساد المسفوعة للمشاهير ونجوم السينما (انظر داير١٩٧٩)، وتطوير وتنظيم تقنيات السياحة الجماهيرية (انظر لاشى وأرى١٩٩٤).

لكن كثيراً من ممارساتنا العصرية والمنتجات السوسيو - تقنية التى تربط بين الأجساد وضوء الشمس يمكن إرجاعها إلى الفترة التى نوقشت هنا، برغم النمو الذى حدث مؤخراً للسعى وراء الشمس وللرغبة فى جسد مسفوع.

ظلال المعرفة : الإبستمولوجيا والتجميل ونظارات الشمس

في دراسة الحالة الثانية هذه، ـ ـر في تكنولوجيا أخرى تتعلق بدعوتنا إلى سوسيولوجيا الشمس – النظارات الشمسية. لكن مع ضرورة مرورنا السريع على علاقة نظارات الشمس بالجسد الثقافي، فإن الغرض الأساسي، هنا، هو استكشاف الطرائق التي تعمل بها نظارات الشمس، كأداة لفهم عملية المعرفة. وهكذا فنحن معنيون بالاشتباك مع مادية الرؤية وبدنيتها. ونريد، على نحو خاص، أن نتفحص المغزى الابستمولوجي للاهتمام الوثيق لتقنيات الرؤية في الجسد، خاصة بارتداء نظارات الشمس. وغرضنا الأكبر هو أخذ نظارات الشمس كتقانات يمكن أن تقدم وظائفها الثقافية – المادية المتباينة نموذج "المعرفة غير المتجانسة" التي تجعل أي "سوسيولوجيا شمسية" علم "تهجين" أكثر منها علم "اجتماع".

الجسد، والرؤية، والمعرفة

الرؤية، كما لاحظ كثيرون، هي الحاسة الأهم عند الغربيين (مثلا أرى٢٠٠٠) فقد تسيدت على الفكر الغربي باعتبارها الطريق إلى إدراك العالم. وقد قامت عليها كحاسة، علائقية بين اللاحظ والملحوظ هي علائقية تباعد، ولا تجسد. وقد يقول البعض، أيضا، إنها مرضية. وكما يقول جاي (١٩٩٣) في نقده القضائي الطابع لنقد الرؤية (أو بالأحرى لمركزية الإبصار) في الفلسفة الفرنسية، فإن الرؤية أصبحت مذمومة باعتبارها الحاسة الآثمة التي كانت الأداة في أسوأ المظالم الثقافية، والاجتماعية، والسياسية في الغرب.

امتد هذا التأثيم وتعزز عبر استخدام تكنولوجيات تسمح بمزيد من الرصد الكثيف للعوالم الاجتماعية والطبيعية. وهكذا، فنحن نشهد على ما يبدو أنه تتبع بصري لا حدود له للأشخاص وتليفزيون الدائرة المغلقة CCTV أصبح الرمز الأيقوني لهذا

المجال من النشاط.وبهذا فنحن نتلقى المعلومات، بشكل جماعى، بتقانات لا حصر لها لتصوير الطبيعة، تتنوع بين المجهرى (مثل المجاهر الاليكترونية وغرف فقاعات الزينون السائل) إلى الكوكبى والكونى (مثل التصوير بالأقمار الأصطناعية والتلسكوب الاشعاعى).

وهذه الأشكال "الغريبة" من البصريات تستخدم تصوير المعرفة على أنها محايدة وغير مجسدة، لكنها ليست كذلك، بالطبع، فهذه التكنولوجيات ينطوى تصميمها ذاته على افتراضات بخصوص العالم، ليست أقلها المساهمة فى تقرير ما يمكن اعتباره بيانات" وما يعتبر "لغواً". والأهم أن هذه التكنولوجيات بدنية بشكل عميق ومتعدد الأوجه. وهذه التكنولوجيات البصرية المحكمة، على أحد مستوياتها، قابلة للتشغيل بفضل الحضور الموازى للتكنولوجيات والتقانات الأكثر ارتباطاً بالحياة العادية، والتى هى محورية للتحريك اليومى للأجساد البشرية. فبدون المصابيح الكهربية والمقاعد التى تسمح للعلماء بأن يروا ويجلسوا، لم يكن بوسعنا أن نرى لا المجرات المتسارعة ولا مخالفات السرعة. وعلى مستوى آخر، فنحن بحاجة إلى أجساد بشرية ماهرة لمجرد أن تجعل هذه التكنولوحيات الغريبة تعمل - فالمهارات المجسدة حيوية لأى مختبر لمجرد جعل المختبرات تفعل ما هو مفترض أن تفعله. وكتركيبات معقدة، فهذه الماكينات دائمة التعرض للخطأ - والمهارة البشرية المجسدة هى التى تبقى هذه الماكينات فى حالة القدرة على أداء وظائفها (كولنز١٩٨٥، بيكرنغ١٩٩٥).

والخلاصة هى أن الرؤية بدنية، بشكل عميق، حتى عندما تكون المعرفة التى يفترض أنها "تتدفق" من تلك الحاسة من أنقى الأنواع غيرالمجسدة، افتراضياً. ويمكن مقاربة هذه العملية من انعدام التجسد بعديد من الطرائق (مقدمة بوركيت ١٩٩٩) بسبب اهتمامه، على الأقل، ببدنية الإدراك البصرى فى إطار الممارسات المكانية.

وبناء على ذلك، فإن مفهوماتنا - أى البنى الثقافية - عن البيئة هى نتاج "فك اشتباك تأملى مع العالم" (المرجع السابق:٥٢). لكن حتى عملية التأمل هذه يتعين أن

تنشأ فى سياق اشتباك مع العالم. وفى معرض البناء على مفهوم جيبسون (١٩٧٩) عن "التأمين" فإن إنغولد يضع يده على حقيقة أن الأسطح والأبنية التى تتألف منها بيئة حيوان ما، تحدد عديداً من الأفعال الممكنة لذلك الكيان العضوى. وهذه الأسطح والأبنية متاحة بصرياً بفضل الضوء المحيط الذى تعكسه. والمهم أن الأفعال الممكنة التى تؤمنها هذه الأسطح مرتبطة بقدرات جسد الحيوان وحدودها.وهكذا فإن مساحة من الأرض المسطحة "تؤمن" عديدا من الأفعال- كالرقود، والجلوس، والوقوف، والزحف، والقفز، والوثب - تعكس القدرات البدنية للحيوان. ونوعية البيئة المحيطة التى تسمح للمرء بأن يشتبك فى حالة من عدم الاشتباك تعكس، بهذه الطريقة، خصوصيات الجسد المشتبك.

ولا تقرر البيئة، كمجموعة من الأسطح، أفعال الحيوان. بل هى، بالأحرى "تقترح" مجموعة الأفعال الممكنة على كيان عضوى نشيط يستكشف بيئته، باحثًا بنشاط عن (جامعا) المعلومات. وبتعبير آخر "رؤية شىء ما هى سعى وراء معلومات، تمكن المرء من معرفته.. والمعرفة التى يتم تحصيلها، على هذا النحو، هى عملية، بالأساس.. ووفقا لنوع النشاط الذى ينخرط فيه، فإننا نتوجه إلى جمع نوع معين من النشاط نكون منخرطين فيه، وهو ما يؤدى إلى إدراك تأمين من نوع معين" (انغولد١٩٩٢ :٤٦). وعلى أساس من هذه الانطولوجيا، وفى محاولته تنظير الطابع الاجتماعى للبيئة، يرسم انغولد "١٩٩٣" المشهد باعتباره "مسكنًا" يحتوى الطبيعة والثقافة، معًا. فالمشهد مرتبط، تكوينيا، بأولئك الذين يسكنون ويفعلون هناك. انه ما يسميه "مجال المهمة" الذى يتميز بالممارسات الجماعية التى تنقش على المشهد ملامح معينة (حقول، أسوار، طرقات) تعمل بشكل مرتد لتؤمن للناس الذين يسكنون هناك أمورا معينة.

فالتأمين، إذن، يشمل البشر الآخرين ومعهم تكنولوجياتهم اليومية التى تصوغ العالم. وبتعبير آخر، فالتأمينات تتعلق بتركيبات معقدة من المشاهد، والبشر، والتكنولوجيات. وقد فحص مايكل (٢٠٠٠) هذه العلاقات من حيث أنها "سلسلة من

تدفقات التأمين". وهكذا فتأمينات الجليد (المشى أو التزلج) تتزود بتكنولوجيات مثل نظارات الشمس (أو فى حالة بعض الشعوب فى أقصى الشمال، نظارات خشبية للرؤية ذات شقوق ضيقة تحمى من الوهج الذى يشعه الجليد أو الثلج). وتساعد تأمينات أدوات معينة على صنع هذه التكنولوجيات. وليس مدهشًا أن سلسلة التدفقات التأمينية هذه تكون بالغة التعقيد فى المجتمعات الأكثر عولمة.

والآن، فقد حاول ماكناغتن وأورى (١٩٨٨) توسعة معنى "مجال المهمة" ليشمل العمليات حديثة العهد من العولمة. وهما يشيران على سبيل المثال، إلى أن مساكن هذا العصر تقوم على وسائط اتصال حديثة وممارسات مكانية متنوعة (من بينها الأسفار الجماعية، السياحة، التصوير الفوتوغرافى) تشمل مسارات مختلفة، نوعا ما، عبر المشهد وإعادة صياغة لفهمنا للطبيعة. ومجال المهمة العصرى المتأخر لدينا هو مجال انتقالى، وفى هذا الإطار من الحركة والديناميكية تأتى رغبتنا فى خلق حالة نظارات الشمس باعتبارها وسيلة مادية - دلالية للاشتباك مع العالم.

ومن الواضح بما يكفى أن نظارات الشمس تملك قدرة حجب الضوء (بما فى ذلك موجات الضوء فوق البنفسجية).

وهى تجعل من الممكن أن يطيل المرء النظر فى وهج أشعة الشمس، وبقدر أقل من الحركات التكميلية (مثل حماية العينين باليدين أو بتعديل حافة قبعة أو بالبقاء فى الظل). وهى تمكن العالم الذى توهج فيه نور الشمس من أن يزيد ما يؤمنه. وبالطبع، فليس هذا كل ما تفعله. فهى تجمل العالم، أيضا. والتصورات الجمالية المحددة وفقا للثقافات والتى نشاهد بها المنظر، على سبيل المثال، كانت التكنولوجيا، على الدوام، هى التى تشكلها، على نحو أساسى، مثل عدسة التصوير والقطار، مؤخرًا، حيث ساهما فى "تأطير" المنظر. وبالنظرات الشمسية، نقوم بتنقية أنوار العالم- فتحجب بعض الألوان، ويتأكد بعضها الآخر. وتسمح لنا مجموعة الألوان المحدودة التى تميز العالم، مع نظارة الشمس، أن نرى أكثر وأن نرى أقل، فى وقت واحد. وفى حدود

اختيار الأفراد للون العدسة الذى يجدونه "مناسبا" أكثر، فهم يمارسون إصدار أحكام جمالية. لكن -حكما- هذا يمتد إلى ما بعد العدستين إلى الإطار. وبتعبير آخر، ومن باب تأكيدا لمؤكد، فإن نظارات الشمس تجمل الرائى كما تجمل المرئى : فنظارات الشمس، فى خصوصيتها المادية والدلالية، تسمح بعديد من الوظائف - التعبيرات (أى أنها تساعد على الإتيان بممارسات عملية معينة، مثل حماية العينين وبممارسات معينة تنطوى على التمييز مثل تعيين الطبقة أو الثقافة الفرعية، بشكل متزامن وغير قابل للاختزال- انظر مايكل٢٠٠٠). وعلى المستوى الأكثر وضوحًا، فنظارات الشمس تجمل بسبب العلامة التجارية أو الطراز أو موضعها فى هيئة الملبس. وعلى سبيل المثال، فإن "آفياتوز" من رايبان تشير إلى نوع معين من الذكورة التى اكتسبت طابعًا عسكريا.

وبدرجة أكثر إثارة للاهتمام، فنظارات الشمس تستخدم بنشاط، أيضا، لأداء أنواع معينة من التحديق، يتعلق بعضها، بطريقة أو بأخرى، ب- "التعتيم الانعكاسى" : فبقدر ما أن الضوء الذى يمكنه الدخول محدود، فإن الضوء الذى يمكنه الخروج هو، أيضا، محدود. فالعينان مخفيتان وأسلوب الإخفاء يعنى عديدا من الأشياء. وإليكم أمثلة مختارة :

- فى عدد لا يحصى من برامج التلفزيون البوليسية والأفلام البوليسية، اعتاد ضباط الشرطة ورجال الخدمات السرية على لبس نظارات شمسية عند التعامل مع الجمهور البرئ وغير البرئ. وتخفى النظارات العيون، تماما، وهو ما يجعل الوجه خفيا وشريرا، خاصة عندما تكون النظارات عاكسة. وبوجه سلبى لا يصبح واضحا، كيف سيكون تصرف الضابط أو رد فعله. فهذه النظارات تستبعد كل قدرة على التنبؤ فى عملية اجتماعية حيث لا تعمل علاقات القوة، على المستوى المحدود، بسلطة الشرطة، وحدها، بل وبفعل خطورة الضابط الفرد. ويمكن أن نصيغ هذا الأمر، على نحو مختلف، فنقول إن نظارات الشمس تعكس، جزئيًا، جانبًا رئيسيًا فى المشاهد الكلى، ذلك الجانب هو

استحالة ملاحظة الملاحظ الافتراضى. والغريب، أن استحالة الملاحظة تصبح ملحوظة للغاية. ويمكن أن نسمى هذا "التحديق الخفى غير الخفى".

* فى عديد من فرق الروك (خاصة ذا فيلفت أندر غراوند، ورامونز، وذا بلوز براذرز) فإن نظارت الشمس من الملابس الأساسية وبعكس ضباط الشرطة، فإن غموض نجم الروك ينبع من مظهر اللا مبالاة بالعالم. يمكنهم أن يروا المعجبين، لكنهم ليسوا مهتمين بالمعجبين، ولا باهتمام المعجبين بهم. حتى كأن مظهر الضجر هذا ينبع من الانغماس فى الذات، حيث تكاد الذات تبدو منعكسة إلى الداخل، من السطح الداخلى للنظارات الشمسية. ويمكن أن نسمى ذلك اللاتحديق.

* على إعلان فيلم لوليتا الذى أخرجه كوبريك، تنظر لوليتا من خلال نظارتين على شكل قلب وهى تلعق مصاصة. والانكشاف الجزئى للعينين يعنى إطلالة على الأسرار وراء حاجز الزجاج الداكن، كما لو أنهما تدعوان الرائى إلى الجانب الغامض الآخر. والسياسات الجنسية البالغة التعقيد التى تنطوى عليها هذه الصورة لا تعنينا، هنا، بشكل مباشر. لكننا نرغب فى الإشارة إلى جزئية التحديق الذى يهدد، دائما، بالاختفاء وراء النظارات. وهذا أداء بدنى معقد التحقق : فالحركة بين إظهار العينين وإخفائهما تحتاج إلى إدارة حساسة، وإلا فسرعان ما تتحول إلى السخرية. ويمكن أن نسمى هذا "التحديق الجزئى العابر".

* وفى فيلم "مقابلات عن قرب من النوع الثالث"، وعندما تحط المركبة الفضائية الأم، القادمة من خارج كوكبنا، بالقرب من حفل الترحيب البشرى، فإن جماعة كبيرة من العلماء والموظفين الاداريين يرتدون، فى نفس الوقت، تقريباً، نظارات شمس. وترد محاكاة ساخرة لهذا المشهد فى "يوم النزهة العظيم" عندما ترتدى كل الفئران، فى نفس الوقت، تقريباً، نظارات الشمس، لحظة انطلاق سفينة

الفضاء التى تخص والاس وغروميت، باتجاه ما يفترض أنه قمر من الجبن. وفى حالة "مقابلات عن قرب" يذكر لبس نظارات الشمس، بشكل جماعى، بالطابع الإنسانى المشترك بين من يلبسونها، فى مواجهة سفينة فضاء من كوكب آخر ومظهر أهل الكواكب الأخرى أنفسهم. والفكاهة والعواطف التى ارتبطت بهذا الحدث تنبع، جزئيًا، من الطريقة التى تناغم بها ارتداء النظارات– فهذه الشخصيات تفقد فرديتها فى سياق الإنخراط فى نشاط جماعى، وفى هذه العملية تومض لحظة من الجماعية. وفى حالة الفئران فى قبو والاس، تعتمد النكتة على السخرية من "مقابلات عن قرب" وأيضا على الطريقة غير المتوقعة التى تصبح بها القوارض قادرة على الملاحظة الواعية لما هو، فى الحقيقة، غير مهم لها، أو "مجرد" مشهد. وإذا كان فيلم مقابلات عن قرب يستخدم النظارات الشمسية ليثير فينا قدرا من الاهتمام "المبدئى" ب– "الخلفيات العميقة" التى تربط بين البشر (حتى بدنيا) فإن "يوم النزهة العظيم" يسخر من ذلك، بإشارة ضمنية إلى الروابط الجمعية من خلال الانبهار بالمنظر. ويمكن أن نسمى هذا "التحديق الجماعى".

- تكتسب الشخصية الكوميدية (فى السينما أو فى كوميديا المواقف) طبيعتها الكوميدية هذه، بشكل فورى، عندما ترتدى نظارات شمسية ملحقة (CLIP-ON SUNGLASSES وهى عبارة عن عدستين ملونتين من البلاستيك، تثبتان على السطح الخارجى لعدستى نظارة طبية– المترجم) مثبتة بالمقلوب، بحيث تقف العدستان الملونتان منتصبتين فوق عدستى الرؤية للنظارة. وتنبع "النكتة"، جزئيا، من التناقض الوضعى (والإضافة الزائدة) بين العدسات المختلفة. ويمكن للنظارات الملحقة، أيضا، أن يكون لها أثر كوميدى، بطريقة أخرى: فهى على أحد المستويات حل من حلول التكنولوجيا الدنيا، لكن يبدو أنها تقدم باعتبارها من أغراض التكنولوجيا الراقية.

وهذا التأثير المتبادل والمتناقض بين المعانى يجعلها "مضحكة" (ملكاى ١٩٨٨) ولكن قد يكون البعد الرئيسى فى الفكاهة المرتبطة بالنظارات هو أن الرائى، الذى رفع النظارة ليرى أفضل، يصبح أقل قدرة على الرؤية، كما انه لا ينتبه إلى الانطباع الذى يعطيه. ويمكن لنا أن نسمى هذا "التحديق غير المتأمل".

والآن، فكل أنواع التحديق هذه، تحتاج إلى فعل نشيط. وبهذا المعنى فلابد من أن يتخذ الجسد الوضع الصحيح -- من سكون الوجه إلى تنسيق الحركة الجسدية للمرء مع تلك التى تخص آخرين عديدين. والأداء باستخدام وسيلة مادية - دلالية - النظارات- هو الذى يسمح بإنجاز تحديق معين. وعندما "يرى" المرء العالم فإنه، أيضا، يصنعه بفضل التأثير الأدائى على أولئك الذين يراهم. وهذا يعنى أن أداء التحديق يوجه موقفًا ذاتيًا إلى أولئك الذين هم موضوع ذلك التحديق : فالذين تمت ملاحظتهم "مدعوون" (يستجوبون) حتى يبدر عنهم رد فعل معين. ولكن الأكثر من ذلك أن الفرد المحدق يشير، أيضا، وبشكل جانبى، إذا جاز التعبير (كارتر ومايكل ٢٠٠٢) إلى مشاهدى الأداء.

وهكذا، فإن أداء المحدق للتحديق يؤثر " من طرف خفى" على المشاهدين الذين ليسوا موضوعا للتحديق. وعلى سبيل المثال، فإن اللا- تحديق عند نجم الروك، قد يعنى اللامبالاة بموضوع ذلك التحديق، لكنه يعنى "الروشنة" للمراقب.

وهكذا، فعملية النظر وسيلة للتأثير المباشر وغير المباشر فى العالم. وعندما ننظر إلى نظارات الشمس ومن خلالها، فإننا نجد، ليس فقط أن المرئى تم تجميله، وليس فقط أن أدوات الرؤية تم تجميلها، ولكن أيضا أداء التحديق بالنسبة للذات، والموضوع، ومراقب ذلك التحديق.

فما هى الدروس الابستمولوجية التى يمكن أن نتعلمها من هذا التحليل السطحى للغاية؟ لقد استخدمت دوناهاراواى (١٩٩١) مجاز الحيود لإعادة تأسيس دور للرؤية فى إنتاج المعرفة (الظرفية). وبالمقارنة، فقد أكدنا على عمليات الأداء فى التصرف

المادى- الدلالى بوهج (الشمس). فإذا كانت النظارات الشمسية تتعامل مع الإضاءة الزائدة، فالجسد "يحدث الإضاءة لكل من الموضوع والمراقب. وعندما نأتى إلى سوسيولوجيا الشمس، فإن استكشافنا لمسلسل الشمس- الجسد- المنتجات السوسيو-تقنية يشير إلى أنه بدلاً من طرح السؤال: "ماذا يمكن أن نفهم من هذا؟" فإننا نسأل " كيف يؤمن أداء التحديق الإضاءة؟"

لكن هذا السؤال، من ناحية مهمة، يخطئ الهدف، لأنه يبالغ فى إضفاء الطابع البشرى على التحديق السوسيولوجى وعلى التحديقات المتباينة المذكورة، فيما سبق، وكما يقول لاتور (١٩٩٩) ففى التفاعل بين البشرى واللابشرى فكلاهما يتغير، هناك تبادل للخواص، وكيان جديد يولد - وهذا هو الذى يمكن أن يقال: إنه الفاعل. فالفاعل فى التحديق، إذن، ليس كائنًا بشريًا بأداة مادية - دلالية، بل هو مزيج من البشرى واللابشرى. وهناك تسميات نوعية عديدة لهذه التركيبة : المهجن، والوحش، والسايبورغ، والفاعل المختلط. لكن خصوصية السلسلة المهجنة لسلسلة الشمس- الجسد- المنتج السوسيو-تقنى هى التى تحتاج إلى تحليل : فهذه التراكيب غير المتجانسة، بالتحديد، هى التى يجب أن تكون موضوعات التحديق السوسيولوجى (المهجن).

ملاحظات ختامية

حاولنا فى هذا الفصل أن نرسم، على وجه السرعة، ما يمكن أن تعنيه ممارسة "سوسيولوجيا الشمس". وفى السياق الراهن، تتبعنا هذا الأمر مع إشارة خاصة إلى الجسد الثقافى. وهكذا، فقد تتبعنا، فى حالة الدراسة الأولى عن السفعة، التحولات التاريخية فى معنى السفعة، والطرق التى ارتبطت بها مع تعديلات معانى الجسد، والصحة، واللياقة، والترفيه، والحضارة، وما إلى ذلك. وكما بينا، أيضا، فهذه التحولات توسطت، جزئيا، بقوة الابتكار فى عدد من التكنولوجيات مثل غسول السفعة

والعلاج الشمسى. وبهذا المعنى، فهذا التحليل الأول رسم بعض الأساليب التى يمكن بها لدراسة الدور المادى والدلالى للشمس أن يضئ عددا من المسارات الاجتماعية والثقافية والتاريخية. ويمكن الإشارة إلى بعض الموضوعات، بشكل نافع. أولا، فقد أصبحت السفعة، وبرغم تحذيرات كثيرة من أخطار اكتساب السمرة، إشارة إلى الصحة والجمال، وتبقى كذلك (كارتر١٩٩٧). وقد أصبحت السفعة، بهذا المعنى، من عناصر أداء هوية نرجسية، يقوم على الرصد الذاتى وعلى استهلاك المنتجات السوسيو-تقنية (فيذرستون١٩٨٢) ، لاش١٩٧٦). ثانيا: فجزء من هذا الاستهلاك يشمل السفر والسياحة. وقد ناقش أرى (١٩٩٠) مركزية الاستهلاك البصرى بالنسبة لخبرة السائح، مع كون المنتجع السياحى المعاصر منظما حول فكرة التحديق الجماعى. لكن جزءًا مهمًا من هذا الاستهلاك البصرى يشمل الجسد المسفوع ذاته بعد أن يصبح موضوعًا للتحديق. فالسفعة رمز بصرى لاستهلاك الآخرين- وقد كان التحديق، فى الأصل، من جانب المهنى الطبى المؤيد، لكن حل، الآن، محل هذا التحديق الطبى تحديق ذاتى الانعكاس هو تحديق السائح نفسه.

وأخيرا، فنحن نود أن نقدم تعليقًا على ضوء الشمس، وسفعة الشمس، والصحة، والتكنولوجيات الفاشلة. ولأننا نتبع مقتربًا تماثليًا فيجب أن نكون مهتمين بالمواصفات التفصيلية لكل من التكنولوجيات الناجحة والفاشلة. ومن نواح كثيرة يمكن اعتبار العلاج الشمسى والغاردن سيتى منتجات سوسيو - تقنية فاشلة. لكنهما، كلتاهما، ساعدتا على إرساء وصلة باقية، وإن كانت غير مقصودة، بين الأجساد والشمس- فضوء الشمس شىء نرحب به فى منازلنا، ووهج الشمس شىء نربط بينه، الآن، بشكل روتينى، وبين الصحة الجيدة، حتى عندما يقال لنا غير ذلك، من خلال الرأى الطبى الراهن.

ودراسة الحالة الثانية - عن نظارات الشمس- بينت، على نحو مماثل، كيف يمكن لتحليل دور التقنية البصرية لضوء الشمس أن توضح عددا من المسائل المتصلة بالهوية، والاستهلاك، والثقافة المادية، والبدنية، وما إلى ذلك. لكن الغرض الرئيسى من

هذا القسم كان البحث فى بعض الدلالات الابستمولوجية لتبدين حاسة البصر. وقد تفحصنا ذلك باستخدام نظارات الشمس، لنبين كيف يؤدى التحديق بأساليب متباينة، وكيف أن هذا التحديق المبدن هو أدائى بأكثر من طريقة. وكانت الخلاصة بالنسبة للممارسة السوسيولوجية هى الإشارة إلى الحاجة إلى مراجعة وحدات التحليل السوسيولوجى، وهى وحدات يمكن أن تشمل الجسد الثقافى الذى اكتسب طابعًا ماديًا، والموزع عبر سلسلة غير متجانسة.

وفى القسمين معًا اتبعنا خطًا منهجيًا معينًا : من الكيانات "الواضحة" و "المهملة" مثل الشمس، ومن التكنولوجيات "الصغيرة" مثل العلاج الشمسى، والمنازل، ونظارات الشمس، حاولنا حل سلسلة كاملة من القضايا العابرة للتخصصات تغطى البيئة، والطب، والابستمولوجيا، والاستهلاك، وما إلى ذلك. ولا يمكننا، بالطبع، أن نزعم الشمولية كما أن الفحص التاريخى للسفعة بحبل، بالأساس، إلى المملكة المتحدة. وقد تكون للأماكن الأخرى تفسيرات مختلفة، أن عناصر من هذا التاريخ قد تتناغم مع ما فى مناطق أخرى. وكما هو مبين فى الأقسام الافتتاحية لهذا الفصل، فلا يمكننا أن ندرس إلا جزءًا يسيرًا من المجال الممكن لسوسيولوجيا الشمس

وبعد أن أشرنا إلى ذلك، يبقى ممكنا، رغم كل شىء، أن نصف بعض المسارات الإضافية التى يمكن عن طريقها لسوسيولوجيا شمسية أن تلقى الضوء على الأجساد الثقافية. فمن الواضح تمامًا أن هناك تكنولوجيات أخرى كثيرة يمكن استكشافها، خاصة فيما يتعلق ببنية المخاطر المحلية والعالمية. وفى إطار مثل هذه الأخطار الناشئة، فنحن نشك فى احتمال أن تكون هناك أساليب جديدة كثيرة لتكوين الأجساد الثقافية، أى سلاسل جديدة كثيرة للشمس – الجسد– المنتجات السوسيو – تقنية. وسوف تحتاج هذه قدرًا من الاهتمام التحليلى العاجل. والأقل وضوحًا أن هناك المشروعات التكميلية المتعلقة بمتغيرات سوسيولوجيا الشمس. لم لا يكون هناك سوسيولوجيا الضوء الاصطناعى، أو سوسيولوجيا الليل أو الظلمة؟ لا نريد التعامل مع هذه المشروعات الممكنة بشكل ساخر– فبكل الجدية، تنطوى هذه المشروعات على وعد بمزيد من الفهم للجسد الثقافى.

الهوامش

(١) بينما كانت مشروعات الغاردن سيتى حلاً طوباوياً "مخططاً" لمشكلات حضرية، فقد كان هناك أيضًا تدفق أكثر فوضوية إلى المناطق الريفية من جانب الطبقات العاملة الحضرية، فى النصف الأول من القرن العشرين. وكانت هذه تنمية "قطع الأراضى" التى ظهرت بجوار السواحل البحرية، والأنهار، وفى الريف فى المملكة المتحدة- عالم مختلط من الأكواخ المشيدة على عجل، والسقائف أو الحافلات وعربات السكك الحديدية التى تحولت إلى مساكن فوق قطع من الأرض متفاوتة المساحة، تم شراؤها بثمن رخيص عبر إعلانات الصحف (انظر هاردى ووارد١٩٨٤). وساهم العداء للحضرية والرغبة فى التواصل مع الهواء النقى وضوء الشمس فى هذه التنمية السوسيو - تقنية المحددة الغرض فى النصف الأول من القرن العشرين.

(٢) يجب أن يلاحظ أن الصحة العامة كانت ترتبط بمجموعة من الممارسات أوسع مما هو الحال اليوم. وبدلاً من مجرد الإشارة إلا استبعاد الميكروبات، فقد كانت الصحة العامة تعنى أى أجراء يمكن أن يساعد فى مقاومة الضعف، وهكذا، فالصحة العامة كان يمكن أن تنطبق، بالمقدار ذاته، إلى الأفكار المتصلة بالأخلاق، أو حتى بالنقاء "العرقى"، كما كانت تنطبق على استئصال الباكتيريا العضوية.

(٣) رغم أن مقالات كهذه تفترض، ضمنيًا، أن السفعة تستحق أن تنجز، فمن الأمور ذات الدلالة لغة السفعة العصرية لم تكن قد ظهرت، بعد وهذه الورقة البحثية تستخدم فعل "اسمر" والذى يشير معناه الحرفى إلى اللون الداكن ويمكن أن يشار به إلى أى شىء - الجلد، والشعر، والطعام، الخ). أما هذه الأيام فإن عبارة "اكتساب اللون البرونزى" قد تستخدم فى سياق الحديث عن تحقيق السفعة (أن يجعل المرء نفسه برونزى اللون) لا أن "يسمر".

المراجع

Arendt, H. (1992) "Introduction", in W. Benjamin, *Illuminations*. London: Fontana Press.

Baden-Powell, R. (1997) *Scouting for Boys: A Handbook for Instruction in Good Citizenship* (35th edn.). London: Scouting Association.

Blume, M. (1992) *Cote d'Azure: Inventing the French Riviera*. London: Thames and Hudson.

British Medical Journal (1909) "The Action of Sun Baths," *British Medical Journal* October 30, 2548: 1300.

British Medical Journal (1915) "The Healing Powers of Sunlight," *British Medical Journal* May 29, 2839: 936.

Burkitt, I. (1999) *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*. London: Sage.

Carpenter, E. (1914) *Intermediate Types Among Primitive Folk: A Study in Social Evolution*. London: G. Allen.

Carter, S. (1997) "Who Wants to be 'Peelie Wally'? Glaswegian Tourists' Attitudes to Sun Tans and Sun Exposure," in S. Clift and P. Grabowski (eds.), *Tourism and Health: Risks, Responses and Research*. London: Pinter.

Carter, S. and Michael, M. (2002) "Signifying Across Time and Space: A Case Study of Biomedical Educational Texts," unpublished manuscript.

Cawadias, A.P. (1936) "Heliotherapy and Actinotherapy," *British Journal of Physical Medicine* 10: 211–14.

Collins, H.M. (1985) *Changing Order*. London: Sage.

Cook's Traveller's Gazette (1920) *Spring on the French Riviera: Cook's Traveller's Gazette* LXX: 8.

Corson, R. (1972) *Fashions in Makeup: From Ancient to Modern Times*. London: Peter Owen.

Dyer, R. (1979) *Stars*. London: British Film Institute.

Featherstone, M. (1982) "The Body in Consumer Culture," *Theory, Culture & Society*, 2: 18–33.

Fougerat (1933) "L'A. B. C. de L'Ensoleillement," *Journal de Médecine de Paris* 31: 667–9.

Gauvain, H. (1930) "Sun Treatment in England," *Journal of State Medicine* 38: 468–75.

Gauvain, H. (1933) "Hastings Popular Lecture on Sun, Air, and Sea Bathing in Health and Disease," *British Medical Journal* 92 (Suppl.), February 25: 57–61.

Gibson, J.J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

Haraway, D. (1991) *Simians, Cyborgs and Nature*. London: Free Association Books.

Hardy, D. and Ward, C. (1984) *Arcadia for All: The Legacy of a Makeshift Landscape*. London: Mansell.

Howard, E. (1965) *Garden Cities of Tomorrow*. London: Faber and Faber.

Howarth, P. (1977) *When the Riviera was Ours*. London: Routledge & Kegan Paul.

Ingold, T. (1992) "Culture and the Perception of the Environment," in E. Croll and D. Parkin (eds.), *Bush Base: Forest Farm – Culture, Environment and Development*. London: Routledge.

Ingold, T. (1993) "The Temporality of the Landscape," *World Archeology* 25, 152–174.

Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, CA: University of California Press.

Juster, E. (1934) "Quelques Formules de Produits pour Brunir," *La Presse Médicale* 42: 1331.

Lasch, C. (1976) *The Culture of Narcissism*. New York: W. W. Norton.

Lash, S. and Urry, J. (1994) *Economies of Signs and Space*. London: Sage.

Latour, B. (1993) *We Have Never Been Modern*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Latour, B. (1999) *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

MacNaghten, P. and Urry, J. (1998) *Contested Nature*. London: Sage.

Mauss, M. (1985) "A Category of the Person: The Notion of Person; The Notion of Self," in M. Carrithers, S. Collins, and S. Lukes (eds.), *The Category of the Person*. Cambridge: Cambridge University Press.

Michael, M. (2000) *Reconnecting Culture, Technology and Nature: From Society to Heterogeneity*. London: Routledge.

Morris, W. (1880) "The Beauty of Life," in Morris, M. (ed.), *The Collected Works of William Morris*. London: Routledge, vol. XXII, p. 61.

Morris, W. (1881) "Art and the Beauty of the Earth," in Morris, M. (ed.), *The Collected Works of William Morris*. London: Routledge, vol. XXII, p. 166.

Mort, F. (1987) *Dangerous Sexualities: Medico-moral Politics in England Since 1830*. London: Routledge & Kegan Paul.

Mulkay, M. (1988) *On Humour*. Cambridge: Polity Press.

Pemble, J. (1987) *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*. Oxford: Clarendon Press.

Pickering, A. (1995) *The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Proctor, R. (1988) *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Reynolds-Ball, E.A. (1902) "The Boycott of Consumptives at Menton," *The Lancet* January 4, 1902: 56.

Rosslyn Earp, J. (1929) "Dosage in Heliotherapy," *Journal of the American Medical Association* 92: 312.

Sharlit, H (1935) "Ointment for Preventing Sunburn," *Archives of Dermatology and Syphilogy* August, 32: 291.

Shields, R. (1990) "The 'System of Pleasure': Liminality and the Carnivalesque at Brighton," *Theory, Culture & Society* 7, 39–72.

Smith, F.B. (1987) *The Retreat of Tuberculosis, 1850–1950*. London: Croom Helm.

Stafford, F. and Yates, N. (1985) *The Later Kentish Seaside, 1840–1974: Selected Documents*. Stroud: Alan Sutton Publishing.

The Lancet (1900) "The Window, the Room, and the Sun," *The Lancet* 818–819.

Unwin, R. (1909) *Town Planning in Practice: An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*. London: Bern.

Urquart, D.A. (1933) "Sequel to a Sun-Bath," *British Medical Journal* 2: 150.

Urry, J. (1990) *The Tourist Gaze*. London: Sage.

Urry, J. (2000) *Sociology Beyond Societies*. London: Routledge.

Walton, J.K. (1983) *The English Seaside Resort: A Social History, 1750–1914*. Leicester: Leicester University Press.

Ward, C. and Hardy, D. (1986) *Goodnight Campers! The History of the British Holiday Camp*. London: Mansell.

Warren, A. (1987) "Popular Manliness: Baden-Powell, Scouting and the Development of Manly Character," in J.A. Mangan and J. Walvin (eds.), *Manliness and Morality: Middle-class Masculinity in Britain and America, 1800–1940*. Manchester: Manchester University Press.

Weeks, J. (1981) *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*. London: Longman.

Williams, R. (1973) *The Country and the City*. London: Chatto and Windus.

Williams, R. (1989) "Socialism and Ecology," in R. Gable (ed.), *Resources of Hope: Culture, Democracy and Socialism*. London: Verso.



الفصل الثانى عشر

بلوغ الجسد :

توجهات مستقبلية[1]

جميلة أحمد

مقدمة

تمثل الأوراق البحثية فى هذا المجلد، مجموعة متنوعة ومفصلة من المقتربات والاستخدامات المتعلقة بالاثنوغرافيا. ويعتمد هذا الفصل الختامى على النظريات والممارسات التى سبقت دراستها، لننظر فى كيفية استخدام "الأجساد الثقافية : الإثنوغرافيا والنظرية" للمعرفة ولتوليد المزيد من البحث الثقافى. ورغم أن كل ورقة بحثية لها مزاياها الخاصة، فعندما نأخذ الأوراق ككل، نجد أنها تمثل خطابًا متعدد الطبقات فى معالجته للكيفية التى تعمل بها الاثنوغرافيا والنظرية الثقافية المعاصرة على تمكين البحث حول الجسد. ويطور هذا الفصل الاهتمام الرئيسى فى المجلد بالذات المجسدة وبفحص الكيفية التى بها نتكلم، ونقرأ، ونكتب عن الكيفية التى تتجسد بها ذواتنا. والخطاب الذى يفصل الكيفية التى يهذب بها الجسد، وتتم السيطرة عليه، وتقديمه هو كخطاب كبير، أما ما كتب عن الجسد الذى "يتكلم"، ويتحرك، ويتفاعل فهو أقل كثيراً. والأوراق البحثية التى ضمها هذا المجلد يخاطب بعضها

بعضاً، عبر بعضها البعض، مرتحلة عبر الحدود الجغرافية والتخصصية، وإن كانت دائمة التواصل حول علاقتها بالجسد وبالإثنوغرفيا. وخاتمة المجلد هذه تنظر فى مزايا الإثنوغرافيا، باعتبارها منهجية لا تتعلق، فقط، بالوجود "فى الميدان" لكنها تتعلق أيضا بإعادة صياغة الديناميكيات التى تؤطر البحث الاجتماعى.

الجسد ميدان للصراع

اكتسبت قضية الجسد وضوحا متزايداً فى العالم الأكاديمى، وفى الثقافة الشعبية. وقد شهدت المملكة المتحدة مؤخراً، موجة من الوثائقيات التى اتخذت مقترباً شبه إثنوغرافى من موضوعها(٢).

ولم تعد الصحافة المعاصرة تكتفى بالتحقيق عبر الاستجوابات والتفسيرات عن بعد. وبدلاً من ذلك، فإن من يجرون الاستجوابات والمخبرين الصحفيين يفخرون بالاتصالات المطولة والمكررة التى تجمعهم وأطقمهم إلى الأشخاص موضع الاهتمام، كوسيلة لتوليد فهم أفضل، ولتحقيق تواصل أفضل. وكثيراً ما تدخل الفرق العاملة فى وثائقية " الطيران فوق الحائط" فى نوع من الملاحظة التشاركية، ويشجعون المراقب/المشاهد على أن يصبح مشاركًا، فى الحقيقة. وفى الوثائقيات التى تتخذ من الجسد الإنسانى بؤرة لها (وهو مجال موضوعى متنام، أيضا) فإن الاتجاه السائد هو تكامل جسد مقدم البرنامج و/أو مجرى الاستجواب مع المنتج موضع المشاهدة. وعلى سبيل المثال، فإن السلسلة الشعبية التى لقيت استحسانًا بالغًا، "الجسد البشرى"، قدمها روبرت وينستون، العالم والكاتب المحترم. لكن الكاميرا، فى تحول جذرى عن علم الوثائقيات التقليدى، لا تركز عليه وحده، بل وعلى داخله: فالرسوم التى أعدها الحاسوب تمكن المشاهد من دخول "جسده" ورؤية نظامه الهضمى وهو يعمل.

وبغض النظر عن الابتكار التكنولوجى الذى يفعل فعله، فهنا تقدم واضح يبتعد عن الدور التقليدى لمقدم البرنامج كمراقب موضوعى. وهذه نقلة جديرة بالملاحظة،

بالنسبة لمشاهد اعتاد الإنصات إلى صوت غير مجسد يسرد ويشرح المادة المرئية. ويبدو أن هذا التحول يعلن للمشاهد أن وقت الاتصال الذى تمت زيادته يحقق زيادة فى الدقة وفى "الصدق". وهكذا، وحتى مع انهيار التراتبية بين من يستجوب ومن يتعرض للاستجواب، أمام ناظرى المشاهد، فإن الانتقال بعيداً عن الصوت الموضوعى للسلطة، باتجاه المستجوب الأكثر "إنسانية" الذى يصادق من يستجوبه ويدخل فى عالمه، تزود الوثائقية، بالفعل، بقدر أكبر وأكبر من "الواقعية".

وكما يقول ثريفت فى ورقته البحثية، فى هذا المجلد، "الحياة العارية" فإن "العلم والتكنولوجيا العصريين جعلا من الممكن، بالنسبة لنا، أن نبلغ مناطق فرعية/مساحات من الجسد كانت، من قبل، غير مرئية، غير معروفة. ويرى ثريفت أن الجسد يمكن أن نفكر فيه، الآن، باعتباره "جغرافيات دقيقة" يمكن تكبيرها، والإسراع بها، وإبطاؤها، وتشريحها، وإعادة صياغتها بحيث يمكن أن "نشعر" بـ"الجسد البسيط"، الحى و"نخبره" بطريقة أكثر تكثيفًا عما كان ممكنًا، من قبل. وبعد أن أصبحت شظايا الزمن مرئية، وهى التى كانت، من قبل، غير مرئية ومستحيلة الرؤية، فإنها أصبحت "جاهزة للعمل عليها". وبهذه الكيفية، فإنها تصبح، أيضا، أكثر قابلية للتصرف بها، فى إطار الخطاب السائد.

ولهذا الاتجاه مايوازيه فى السوسيولوجيا، أيضا، حيث أصبح الجسد بؤرة ساخنة للدراسة وسببًا فى كثير من الجدل. وكما يلاحظ مايكل (٢٠٠٠)، فإننا جميعا شديدو الإدراك لـ"الإلتفات إلى الجسد"، بفضل جهود طليعة "حزب الجسد" التى يمثلها الكبار، أمثال فيذرستون ورفاقه (١٩٩١)، وتيرنر (١٩٨٤، ١٩٩١)، وأونيل (١٩٨٥). لكن الاهتمام بدور الجسد فى الإطار الاجتماعى، يمكن أن يتجاهل المسألة الأكثر إلحاحا والمتعلقة بما يعنيه أن "تمتلك" جسداً وأن "تكون" جسداً (تيرنر١٩٨٤).

ومع أن "الجسد" اكتسب قدراً من الرواج فى علم الاجتماع، فمن الممكن أيضًا استخدامه كموضوع أو كرمز للبنى الاجتماعية- الثقافية، من دون اهتمام بالحقائق

المادية للأجساد. والافتقار النسبى إلى بيانات إمبيريقية لها أرضية تستند إليها (مقارنة بألاعيب التنظير حول الجسد) يشير إلى وجود حاجة، ليس فقط إلى استكشاف الذات المجسدة، ولكن، أيضا، إلى التأكد من أسباب هذا الافتقار ومعالجتها (بوركيت١٩٩٩). ويمكن أن يعنى هذا أن تصوير الجسد- كبنية رمزية ربما لن تكون له أولوية، بعد الآن، على مفهوم الجسد كحقيقة معيشة.

ويمكن وصف علم الاجتماع الكلاسيكى (ذلك الذى تضرب جذوره فى أعمال المنظرين المؤسسين، مثل ماركس، وفيبر، ودوركايم) بأنه يهتم أساسا بضوابط وأنماط المجال العام (تيرنر١٩٩١). ويكمن نظام الثنائية فى علم الاجتماع المعاصر الذى يفصل الخاص عن العام، والطبيعة عن الثقافة، والمرأة عن الرجل، والجسد عن العقل. وقد جرى العرف على النظر إلى الجسد باعتباره مدمرا للملكة العقلانية للذات (كولبروك ١٩٧). وتشير أعمال زورداس (١٩٩٤) ويونغ (١٩٩٠) وبريدوتى (١٩٩٤) وسميث (١٩٨٩) إلى أن سوسيولوجيا الجسد لم تنجح، بعد، فى تخليص نفسها من النظرية، زمنًا يكفى لأن تشتبك مع المادية المعيشة للجسد. ويكاد يكون بوسعنا أن نصور الجسد، ومراسلو الثقافة الشعبية يقتربون منه، من جهة، وعلماء الاجتماع والمنظرون الثقافيون والانثروبولوجيون، من جهة أخرى. لكن الجسد لا يلتقى به أحد من أى من الجانبين، وبدلاً من ذلك فالطليعتان تحافظان على المسافة الفاصلة. ويشرح ثريفت المغزى : على الأرجح فإن ٩٥ بالمئة من الفكر المجسد هو لا معرفى، ورغم ذلك، فربما ركزه٩٥ بالمئة من الفكر الأكاديمى على البعد المعرفى للـ "أنا" المدركة. (٢٠٠٠ :٣٦)

لكن مساءلة "الجسد النظرى" قد تكون وسيلة لصياغة "الجسدالمادى" ولمعالجة الجسد المراوغ الذى يظهر فى كثير من المجادلات (شيلنغ ١٩٩٣ : أشر١٩٩٧). والمنهجية التى يهتدى بها بحث كهذا، تحتاج بديلاً للنموذج النظرى للذات الذى تمتزج فيه "الذات" و "الجسد" والذى يوحى بأن كل واحد من الاثنين يستبعد الآخر أو أن

الاثنين وحدتان مستقرتان داخل ذاتيهما. وهذا الافتراض يعنى، تقليديًا، أن الذات والجسد يتم الكلام عنهما كجزئين منفصلين مكونين لكلية واحدة. ومن أجل الوصول إلى صياغة نظرية لعلاقة التجسيد بـ "الآخر" يتعين علينا أن نتجاوز الجذور الديكارتية التى دبرت الحفاظ على الإبقاء على "الجسد" و"العقل" كمقولتين متمايزتين ومتعارضتين. ويوحى مصطلح "الذات المتجسدة"، على الأقل، بامتزاج أكبر، ويتجنب تداعيات الثنائية التقليدية. ويقترح يونغ مصطلحًا آخر :

الظاهرة البدنية بالمعنى الصارم ليست هى ما يهمنا استكشافه، بل بالأحرى الطريقة التى يطرح بها كل نوع وجوده أو وجودها فى الحياة، من خلال الحركة. (١٩٩٠: ١٥٦)

وفى الفصل الذى قدمته سايمون شبرد بعنوان "نهدا لولو والسايبورجية والمسيح الخشبى" نرى كيف أنه حتى الراقصات اللاتى لديهن أجساد مدربة، بدرجة كبيرة، يحتجن المساعدة للوصول إلى أجسادهن "اليومية". ففى الحياة اليومية، وعندما نمشى فى الطرقات، على سبيل المثال، فنحن لا نفكر، عادة، فى علاقة أقدامنا بالأرض أو بالفضاء المحيط بنا. وبإجبار المؤدين على التفكير بالعلاقة بين الجسد والعالم الذى يتصلون به، بالأرضية أو بالفضاء المحيط، فإن الممثلين يصبحون قادرين على إدراك "مغزى" مختلف لـ "وجودهم على المسرح". يصبح الجسد على المسرح جزءاً من العالم، وليس منفصلاً عنه، كما هو الحال فى الحياة اليومية.

وبالتالى، فالمسألة هى النظر فى كيفية تطوير أطر منهجية لا تقيس الجسد ولا تستخدمه كمجاز اجتماعى، لكنها تبدأ، بدلاً من ذلك، فى صياغة أهمية الجسد على مستوى تجريبى وذاتى من "اليومى".

وحتى يتيسر إعلان الذات المجسدة، فلا بد من الاشتباك مع مكان الذات فى الفراغ وفى الزمان، ومن إعادة تقويم العلاقة بين الخبرة والبحث. ولكى يقترب الباحث

من الجسد يتعين عليه إدراك الأوضاع المتعددة للذات، كما تنشأ عن حضور جسد الباحث ذاته ومادية عمله الميداني، وبهذه الطريقة، يمكن أن تمثل الإثنوغرافيا فرصة لإعادة الجسد من "الحقل" ولتمكين الباحثين، بهذه الكيفية، من إعادة أجساد أناس آخرين، بسهولة أكبر، إلى نصوصهم.

وفي الفصل المعنون " أن يكون جسدا بطريقة ثقافية " تقول سالي نيس إن المواقف المتغيرة للإثنوغرافيا يمكن تشخيصها باعتبارها تحولاً عن نموذج الدراسة "الموضوعي" القائم على الملاحظة، حيث يكون الباحث "خارج" إطار البحث، إلى نموذج "تشاركي" يشتمل على نهجية "مجسدة" تشمل مشاركة الباحث والمبحوث، أيضًا. ويبرر أنصار المقترب التجسيدي مقتربهم بالتأكيد على أنه سوف يكشف عن معرفة جديدة

ويرى يونغ (١٩٩٠) أن هناك دائمًا، توترًا متأصلاً في الذات الأنثوية بين التسامي والملازمة، بين الذاتية وبين أن يكون الإنسان موضوعًا. وزاد توماس بأن أوضح مدى الصعوبة التي يمكن أن تكتنف محاولة إدخال المشاعر المتعلقة بالذات والنشاط الجسميين "في مجال اللغة اللفظية" (١٩٩٣ :٧٨). ويضع الخطاب السائد "الجسد" و "اللغة" على طرفين مختلفين من أطراف الطيف. وبالنسبة إلى زورداس (١٩٩٤) فإن الاختلاف بين "التمثيل" و "الوجود في العالم" هو اختلاف جوهري. وقد حدد زورداس مقتربين مختلفين من الجسد، في العلوم الاجتماعية. وهو يصف الأول كموقف نصي معني بالتمثيل الدلالي للجسد. أما المقترب الثاني فيستند إلى اهتمام فينومينولوجي بفهم التجسيد : الجسد باعتباره "كائنًا في العالم"(٣).

وهو يرى أن الهدف يتعين أن يكون تكامل الاثنين، وليس زيادة تأكيد أحدهما على حساب الآخر. ويفهم الموقف التمثيلي السابق الثقافة على أنها تجريد تشيأ، وقد طور لديه اهتمامًا بالدلالات : وهكذا قيل إن اللغة تساوي الخبرة. لكن المقترب اللاحق، بطابعه الفينومينولوجي الأقوى، يعترف بالوجود المباشر للثقافة وبأوجه قصور اللغة.

وعلى العموم، فالانشغال بالدلالات شكل النظرية السوسيولوجية، وهكذا فإن قطبية اللغة والخبرة هى، فى ذاتها، من وظائف النظرية التى يغلب عليها الطابع التمثيلى عن اللغة. (زورداس١٩٩١ :١١)

ويشير مصطلح "التسامى" كما يستخدمه زورداس (١٩٩٤) ويونغ (١٩٩١) إلى ذات لا تتقرر بقوة تقاليد الخطاب السائد. فالمصطلح وسيلة لتحدى التوتر المتأصل فى مناقشات "الجسد" و "العقل". وتقسيم الذات إلى نصفين يتطلب أن يكون أحدهما مسيطراً. وهكذا، فإن كان العقل MIND عقلانياً RATIONAL وموقعًا للفعل وللتسامى، فالجسد، إذن، يتعين أن يكون لا عقلانى وموقعًا للسلبية والملازمة.

لكن مفهوم "النفس المجسدة" يتجاوز ثنائية الجسد-- العقل. وتساعد فكرة التسامى "معيشية" الجسد على أن تكون ذات مغزى للحياة الاجتماعية، والعكس بالعكس. وفكرة التسامى على تمثيلات الخطاب السائد تساعد الذات المجسدة أن تفر من الملازمة التقليدية. وبهذه الطريقة، يمكن فهم التجسيد فى علاقته بمفهوم الفاعلية. وينبع التسامى من إعادة صياغة الموضوعات الثقافية والنصية وهو نتيجة لعملية ارتجاعية لذات مجسدة.

وبالنسبة إلى زورداس، فمن المهم التمييز بين "التعبير الأصيل والمتسامى وبين إعادة التأكيد"(١٩٩٣ :١٢٥). وهو يرى أن الأفعال التعبيرية لا تنطوى على تسام، إذا كانت نسخًا من الإطار الموجود. وبهذه الطريقة، فإن زورداس يتصور الذات المجسدة باعتبار أنها تملك إمكانية التسامى :

رغم أن الصورة المشتركة تحمل شيئًا من الطابع التخطيطى لنص ثابت، فمن الممكن التسامى عليه فى الوجود المجسد (المرجع السابق).

والصورة المشتركة، كما سبق بورديو إلى تعريفها، تشير إلى الخواص الجسدية التى تؤسس هوية الفرد وانخراطه فى ممارسات اجتماعية وثقافية (١٩٧٧). وبالنسبة

لبورديوا فإن الصورة المشتركة لا يمكن إنجازها أو تغييرها من جانب الفرد، ببساطة، ومن ناحية أخرى، فإن زورداس يشير إلى إمكانية أكبر، بالنسبة للفرد، لأن يدرك الصورة المشتركة التى تخصه ويتصرف بناء عليها وعلى علاقتها بالبنى الموضوعية للعالم الاجتماعى والثقافى.

وإمكانية حدوث ذلك يمكن أن ترى، على أفضل نحو ممكن، فى الفصل الذى قدمته سوكى على، عن تصورات الأطفال عن "العرق" أو "المغايرة". فالأطفال لا يستنسخون الإشارت الدالة التى يسعى الخطاب السائد إلى إلصاقها بالفئات العرقية، فى كل الأحوال. وبدلاً من ذلك، فهم يتفاوضون حول صياغة فئات جديدة وكذلك مواقع ذاتية جديدة لأنفسهم ولرفاقهم.

وعند البحث فى مواقف وتصورات أطفال المدارس بإزاء العنصر والعنصرية، فإن سوكى على حرصت على أن لا تفرض فهمها للمعنى على الأطفال. وبالأحرى، فهى تستخدم صورة الأجساد فى الثقافة الشعبية، خاصة "صور النجوم" لتأسيس بعض المعانى المشتركة بينها وبين الأطفال فيما يخص المصطلحات المعقدة مثل "العنصر" و"العرق" و "العنصرالمختلط". ورغم أن الأطفال موضع الدراسة كانوا يتعلمون "قراءة" العنصر داخل وخارج بيئة المدرسة، فقد وجدت سوكى على أن المربين ليس لديهم إلا إدراك قليل لمفهومات الأطفال حول الأمور العرقية. وقد كشف بحثها عن أن فهم الأطفال للعنصر والعنصرية يتأثر بالمنطقة، وهكذا أصبح "المسكن" بؤرة رئيسية للاهتمام. وبالاستفادة من رؤى تيلر (١٩٩٣) أظهرت سوكى على أن الأطفال لم "يثبتوا" مواقع الناس عرقيًا، على أساس لون البشرة، وغالبًا ما احتاجوا إلى تفاصيل إضافية عن حياتهم ليفهموا "العنصر". وكما هو الحال فى فصول أخرى، فإن بحث سوكى على يضع السرديات السائدة المتعلقة بـ "الغيرية" موضع التساؤل والشك، فيما يتصل بموضوعات "العنصر" و "الجسد".

ويصبح مشروع التفكير بجسد "الآخر" (كما تميزه الجنوسة /العنصر /العلم/الطبقة) مشروعًا يفرض إعادة تقويم للثنائيات التى تميز الخطابات

السوسيولوجية، وكذلك المنهجيات المستخدمة في البحث. وقد تأثر هذا التحول في الأجندة، جزئيًا، بالنقد النسوى وما بعد الحداثى لعلاقات القوة التى تؤيد هذه الأشكال من اللامساواة (فرانك١٩٩١، تيرنر١٩٩١). لكن علم الاجتماع استمر، في كثير من مساهماته، في تهميش كل من "الجسد" (إلياس١٩٧٨) و "الأنثى" باعتبارهما الآخر، في الخطابات السائدة. وحللت سيمون دوبوفوار جسد الأنثى باعتباره موقعًا محصورًا وسلبيًا في نصها القوى "النوع الثانى" (١٩٤٩) حيث صيغت "المرأة" كدال على "الآخر". وقد بقى الجسد الأنثوى مثقلا بالشيفرات كهيئة رمزية في الخطابات السائدة (دى لوريتيس١٩٨٦).

وتتطلب مهمة صياغة الجسد ("الآخر" /أو "الأنثى") الاستفهام حول كيفية صياغة المفهوم داخل لغة علم الاجتماع. ومن الممكن لمفهوم أكثرتجسيداً عن الذات أن يظهر، وبالتالى أن يتحدى الافتراض بأن جسداً موسومًا بـ "الغيرية" يتعين، بالضرورة، أن يحتل موقع ضعف، بدراسة الاستراتيجيات النصية. فعلامات الاختلافات الجسدية ومؤشرات "الغيرية" (الجسد، الأنثى، العنصر،الاختلاف) يمكن، بدلاً من ذلك، أن تؤمن وسيلة الوصول إلى إمكانات معرفية جديدة للذات المجسدة : فيمكن استكشاف الجسد كمنصة "لوجود" المرء "في العالم". ولكى تتيسر صياغة مفهوم الفاعلية المجسدة، فإن التحدى هو تجنب استخدام الجسد كأداة للشروح والانعكاسات المتعلقة بالبنية الاجتماعية.

ويشير زورداس إلى أن العلاقة بين النصانية والتجسد، وهى أبعد ما تكون عن اقتلاع الدلالى، يمكن أن تستكشف بشكل مثمر للغاية :

ومغزى صياغة مصفوفة للتجسد، لا يكمن، إذن، في اقتلاع النصانية ولكن في منحه شريك دياليكتيكيا. (١٩٩٤ :١٢٠)

ويوضح زورداس أن معالجة الاجتماعى أو البيولوجى خطأ :

الأخطاء متماثلة : فى إحدى الحالتين تعامل البيولوجيا باعتبارها موضوعية.. وفى الحالة الأخرى يعامل الاجتماعى باعتباره موضوعياً.. وفى كلتا الحالتين، فالجسد يتضاءل، والتركيب الجسدى قبل الموضوعى يصعب الإمساك به. (المرجع السابق)

والأوراق البحثية فى هذه المجموعة، مثال على هذا المقترب. فالفصل الذى قدمه مارتن يثبت أن أسباب الاكتئاب يمكن شرحها، فى حدود الأطر الطبية المعاصرة، على أساس اضطراب كيميائى فى وظائف المخ، كنقيض للشروط البيئية والحياتية. وعندئذ يكون الهدف معالجة المخ وليس "الشخص"، رغم أن الاختصاصيين النفسيين العصبيين، بالنهاية، وكما يقول مارتن، لايزال يتعين عليهم أن يطرحوا على مرضاهم أسئلة، لكى يفهموا حالتهم العقلية. ويجمع فصل زورداس فى هذا المجلد الاجتماعى إلى البيولوجى كما يفحص الأطر الطبية المعاصرة. ونتيجة لذلك فإن مساهمته تؤمن طريقًا منهجيًا للحوار بين التخصصات عبر المناهج المتمايزة، عادة، للانثروبولوجيا الطبية والدراسة المقارنة للأديان. وفى الفصل الذى قدمه وينرايت وتيرنر عن الراقصين فى الباليه الملكى، يختار الكاتبان الراقص المكتهل المتداعى كبؤرة لاهتمامهما البحثى، ويشيران إلى "الآخر" الذى غالبًا ما يكون غير مرئى : ذلك الذى يملك جسداً مكتهلاً. ويصبح هذا لافتًا أكثر، لأننا معتادون على أن لا نرى إلا الراقصين فى زهرة الشباب، باعتبارهم أجساداً صحيحة وغير عادية، وهما يطرحان ما يذكرنا بأننا نحتاج إلى أن ندرك "الآخر" وأن نتأمل شروطًا اجتماعية وثقافية غالبًا ما تكون غير متوقعة.

وفى جميع الفصول يغتنى البحث بالتكامل بين النصى والجسمى، الاعتيادى والاستثنائى، الواضح والمسكوت عنه.

الآخر فى الإثنوغرافيا

وكما أن مجموعة المبادئ الأساسية لعلم الاجتماع، أجبرت بقوة الأجندات ما بعد الحداثية ومابعد الكولونيالية على النظر فى موروثها الديكارتى، فكذلك الأمر بالنسبة

لعلم الأنثروبولوجيا الذى تعين أن يواجه أسسه القائمة على المركزية الأوروبية. وقد سعى كليفورد فى الفصل الذى تضمنته مجموعة "ثقافة الكتابة" (كليفورد وماركوس ١٩٨٦) إلى إعادة تقييم كتابات التحليل الثقافى، وإلى نزع المركزية عن صوته هو ذاته، لصالح نص أكثر قبولا، يسمح لأصوات الآخرين بأن تتكلم فى نصه. وهو يقترح أن يستخدم صوت الكاتب لتحديد الحالة التى يندرج ضمنها التحليل، أكثر ما يستخدم بوصفه الصوت الذى ينفرد بتقديم تفسير. وبالنسبة إلى كليفورد، فإن الممارسة الانثروبولوجية والتمثيلية للاثنوغرافيا يتعين أن تعترف بوجود عملية متعددة الطبقات. وهو يسمى هذه العملية "المرموزة الإثنوغرافية" ويقول بأن "الإتيان بالثقافة إلى الكتابة" يمكن أن يظهر المزيد من المعنى الرمزى للقاء ما. (١٩٨٦ :١٠٢). ويقول كليفورد بأن الاعتراف بإمكانية هذا النوع من الترميز، يمكن الباحث من إثارة تساؤلات حول الأبعاد الخلقية والسياسية لعمله.

وقد سعت مجموعة "ثقافة الكتابة" إلى تحفيز علم الانثروبولوجيا بمناقشة قضايا معرفية رئيسية، كما أثارت كثيراً من المناقشات والمجادلات. وأهم من كل هذا، أنها كانت موضع انتقاد لعجزها عن أن تتضمن أيا من المنظورات النسوية، كما طرحتها نسويات كثيرات، مثل ستايس (١٩٨٨). وأبو لغد (١٩٩٠) وماشيا ليز وأخريات (١٩٨٩). وهذا التقصير ليس موضوع مناقشتنا الراهنة، حيث إن المجلد يمثل، رغم ذلك، نقطة تحول مهمة تتصل بقضايا الكتابة والتمثيل فى البحث الاثنوغرافى.

وما يهمنا أكثر هنا، هو أن المجلد، وإن جاء بمثابة تقويم جديد للاثنوغرافيا وللمنهج، فقد كان، رغم ذلك، موضع نقد أيضًا للمبالغة فى التأكيد على الممارسة النصية. وقد قيل إن هذا التأكيد يمكن أن يقلل من شأن المسألة الرئيسية- وهى العمل الميدانى ذاته، وليس التمثيل التالى للعمل الميدانى (اتكنسون وسيلفرمان١٩٩٧، فولف١٩٩٢). وبرأى فولف، فإن النص المتعدد الأصوات الذى يولى الشكل عناية خاصة، ليس من الضرورى أن يحمى الباحث من الميول والتحيزات الكولونيالية (المرجع

السابق). وتشير أبو لغد (١٩٩٠) إلى مسألة أخرى تثيرها فكرة الكتابة التجريبية التى تشمل تحركًا باتجاه تخصصات نخبوية الطبيعة أكثر من الانثروبولوجيا، وبالتحديد الفلسفة والدرسات الأدبية، وهى ترى أن هذا : نوع من المهنية الزائدة، هو أكثر إقصائية من الانثروبولوجيا العادية. (١٩٩٠: ١٩)

وبهذه الطريقة، فإن "إثنوغرافيات جديدة" من المحتمل، وفقًا لإمكانات قائمة، أن تحل نوعًا من التراتبية الكولونيالية محل الآخر، وقد يكون ذلك مصفوفة ذات إشكالات أعقد، يمكن أن تعمل على إقصاء النساء و"الآخرين" الرمزيين إلى مسافة أبعد. ورغم أن هذه التحذيرات تشير إلى المخاطر التى قد تنطوى عليها الأشكال الجديدة للكتابة، فهذه العقبات يمكن التغلب عليها. والاستراتيجيات النصية المقترحة هى وسائل لمجابهة طبقات من المعنى تأصلت فى عملية التمثيل.

والكيفية التى نروى بها الحكاية الاثنوغرافية، هى التى تقرر الأدوات التى نستخدمها لنقنع القارئ بصحة الحكاية. والصوت الموضوعى التقليدى للغاية تواجهه صعوبات، ولكن التفاسير الشخصية الأكثر "انفتاحًا" تعرضت هى الأخرى للنقد. ويمكن أن تخلق تقاليد الكتابة العلمية وهم غياب الأسلوب، وتتمكن بذلك من التمويه على مؤلف الحكاية (سباركس١٩٩٥). ويرى سباركس أن مؤلف أى نص يحتاج إلى أن يكون مكتوبًا فى النص، لا مكتوبًا خارجه، وأن لا يسبغ/لا تسبغ، بالضرورة، الطابع "العلمى" على الشكل السردى الذى يضع نفسه/تضع نفسها فيه. والشكل العلمى التقليدى ليس هو، دائمًا، الأنسب لأن "يحكى الحكاية"، خاصة فى المجالات التى تعالج الجوانب الاتصالية للكائن الجسمى.

ويسعى فصل باك "نقوش الحب" إلى مخاطبة أولئك الذين لا تسمع أصواتهم، عادة، فى الدراسة الأكاديمية - من لا أسماء لهم، الضائعين، الذين هم موضع تجاهل - وإلى رفعهم إلى مستوى الرؤية، حتى تحكى الحكايات الصامتة لأولئك "الآخرين" ويحتفى بها. ويقر باك بأن هناك من طرائق الحكى أكثر من استخدام

الكلمات، وعلى أية حال، فهو يرى أن "الآخرين" لا يقدمون أنفسهم، بالضرورة أو فى أغلب الحالات، باستخدام الكلمات. والصور لا تكتفى بمجرد توضيح المناقشة، بل هى تبرز التحليل، بالفعل، فالصورة الإثنوغرافية هى أداة منهجية رئيسية.

ويحدد فريمان وميردوك جوهر النقاش الدائر محدداً المسألة بأنها :

تنطوى على قوة علاقات الداخلى/الخارجى، والطريقة التى تمثل بها هذه العلاقات والقدر الكبير من المعرفة المكتسبة فى الميدان، فى شكل نصر إثنوغرافى. (٢٠٠١: ٤٣٢)

وتستدعى خطوة أساسية تتخذ فى هذه العملية الإعتراف بحدود اللغة التى تعلى العناصر المنطقية والتمثيلية على الخبرات المادية. ولا يعنى هذا أن كل العلوم يجب أن تكتب بأساليب أدبية أو إبداعية، بقدر ما تعنى ضرورة الانتباه إلى أثر الأسلوب على المعانى التى يحفل بها النص.

ويبدو الموقف المنهجى الذى تتخذه إنتويسل مع من تستجوبهم، أشبه بالمقترب "البعيد/الموضوعى" فى "من مشية القطة إلى الكاتالوغ : عارضو الأزياء، والذكورة، والهوية". فهى تتعامل مع الاستجوابات، بل والمقابلات مع العارضين، ومتعهدى العروض، والزبائن فى الوكالة باعتبارها "تفاعلات" تظهر كيف يؤدى العارضون أو كيف "يفعلون الذكورة" عبر فهمهم التفاوضى المتناحى، حول ما إذا كانوا يشتبكون مع أفراد ذوى اتجاهات مثلية أوغيرية. وعندما تستشهد بما قيل فى المقالات، فإن إنتويسل تلاحظ كيف أن عارضى الأزياء، وهم يتحدثون إليها، يبرزون غيريتهم الجنسية و"غلمانيتهم"، فى الوقت ذاته، ويهونون من شأن تأنيث وظيفتهم. واعتراف إنتويسل الواضح بموقعها أثناء إجراء البحث سيرى الخلاصات التى تمكنت من التوصل إليها. وهكذا، فهى تثبت أنه على الرغم من أنها بقيت معارضة على أساس تقليدى لأمور بعينها (باعتبارها المستجوب الذى يصل ليراقب من "الخارج") فهى قادرة على كشف تحليلها للديناميكيات، بالاعتراف بتأثيرها على المقابلة.

ويؤدى تفحص إنتويسل لصناعة عروض الأزياء إلى قلب "أجندة الجنوسة" المعتادة الواضحة فى معظم الأبحاث، فى هذا المجال، وربما أدى هذا التناقض، قد يكون أقل وضوحًا والحدود مطموسة أكثر، فى مواقف بحثية أخرى. ويسأل كول (١٩٩١) كيف يمكن لنا أن نبدأ الجدل حول المواقع المتبدلة التى تؤدى إلى تناقض، يتمثل فى كاتب هو ملاحظ غير انفعالى يذهب، ويرى، ويعرف، ولكنه، فى الوقت ذاته يؤكد "حضورًا مناقضًا، وغير متجسد، وموضوعيًا" و "سلطة تجريبية"(١٩٩١ :٣٩).

وقد أشارت برايدوتى (١٩٩٤) إلى أن صورة "الذات المترحلة" يمكن أن تساعد على تطوير إطار بديل، متجسد : رغم أن صورة "الذوات المترحلة" مستوحاة من خبرة الشعوب أو الثقافات التى هى، حرفيًا، بدوية، فإن البراوة/ محل البحث هنا، تشير إلى نوع من الإدراك النقدى، يقاوم الاستقرار عند نماذج مقننة اجتماعية للفكر والسلوك، إن نسق المواثيق هو ما يحدد الحالة المترحلة، وليس فعل الارتحال، بمعناه الحرفى. (المرجع السابق : ٥)

وأميل إلى القول بأن بنية الذات المترحلة - الذات التى تمضى إلى ما بعد الحدود- تؤمن وسيلة إثنوغرافية للهرب من المواقع والابستمولوجيات الثابتة، التى قد تحول، أحيانًا، دون أن يبلغ البحث الجسد. وتوضح برايدوتى موقعها كناطقة بعدة لغات عاشت فى بلدان كثيرة وتماهت معها. ومن هذه الناحية، فإن هويتها "مختلفة" فى تحديها للاستقرار والتماثل. وعوضًا عن الفكرة الثابتة والمستقرة عن الذات، فإنها تطرح مفهوم "الوعى المترحل" باعتباره : شكلاً من أشكال مقاومة الاندماج.. فى الطرائق السائدة لتمثيل الذات.. فدعاة المساواة بين الرجل والمرأة - وغيرهم من المثقفين النقديين كذوات مترحلة.. يخوضون تمرد المعارف المقموعة. فالمترحل.. نشيط، ومثابر.. (١٩٩٤ :٢٥)

وتعتمد كتاباتها مقتربًا عابرًا للتخصصات، وناطقين متعددى الأصوات، وهى تحبذ الاستخدام القصدى لاستشهادات متنوعة فى جهد قصدى، لإسقاط السلطة

الموحدة لـ "الأنا" والافتراضات الاجتماعية والثقافية المصاحبة التى عادة ما تنطوى عليها. وعلى غرار ما أشار به من ساهموا فى مجلد كليفورد وماركوس، فهى ترى أن إتاحة الفرصة لأصوات أخرى تتحدث فى نصها، هى تقنية تسقط صوت المؤلف السلطوى "الأنا المتفلسف" (١٩٩٤ :٣٨).

وبرأى برايدوتى، فإن إسقاط التمييزات والدمج بين الأنماط يدمر النهج الأكاديمى الذى سعى إلى محاصرة "المرأة" ووسيلة لإنتاج "نتائج مربكة غير متوقعة" (المرجع السابق: ٢٠٧). وتشرح برايدوتى كيف أنها لا تستخدم مصطلح "متعدد اللغات" لمجرد الإشارة إلى أفراد ينطقون بأكثر من لغة، بل وإلى أولئك القادرين على "الحركة" داخل اللغة الواحدة (١٩٩٤ :١٥).

والمساحة التى يغطيها كثير من الأوراق البحثية فى هذا المجلد من مجال الإثنوغرافيا تثير الجدل حول الأطر الأكثر تقليدية التى تحتوى نظريات عن "الجسد". ويشتبك الفحص الذى قام به كارتر ومايكل، فى الفصل الذى أعطياه العنوان "ها هى الشمس تشرق : إلقاء الضوء على الجسد الثقافى"، للدور الثقافى "الذى يؤخذ كأمر بديهى" للشمس مع المنتجات الثقافية الاعتيادية المرافقة. وعندما يفعلان ذلك، فهما يوجهان الافتراضات الأساسية التى يفترض، جدلاً، أنها "غطت على" ديناميكيات التفاعل بين العوالم الاجتماعية، والثقافية، والمادية. وتطرح ورقتها البحثية، تحديًا عميقًا، قارئها ليعيد النظر فى محيطه الطبيعى والمصنوع، وفى الطريقة التى تتفاعل بها الذوات المجسدة مع البيئة. وبهذه الطريقة، تتحلل التمييزات التقليدية مثل العقل/الجسد والعام /الخاص ويتعين أن تحل علاقات أخرى محلها.

وهذا النوع من البحث، هو الذى تفقد الفضاءات فيه إقليميتها.وترى سان بيير أن البحث المترحل يمكن أن يعنى : أن المنهجية التقليدية وما تنتجه من معرفة لم يجمعهما إلا الكلمات، كلمات تسندها الرغبة والسلطة، وليس "الحقيقة"، كما جعلونا نعتقد. (١٩٩٧ :٤١٣)

ومن الأمور ذات المغزى، أنها تشير إلى أن هذا النوع من التقصى، الذى تتكامل فيه الكتابة مع التفكير ومع الوجود، يعنى أنه "بمجرد أن يحدث تحول فى الذاتية، فإن بقية العالم تتحول بدورها، وتستحيل العودة إلى الوراء" (١٩٩٧ :٤١٠). وتطرح بنية برايدوتى الخاصة بالذات المرتحلة على الإثنوغرافى الذى يختار أن يعترف بالمواقع المتعددة للذات التى تشغلها، على امتداد البحث الميدانى، ويوضحها.

وتبين ورقة إيلسبث بروبن "الأكل من أجل الحياة : أخلاقيات جذمورية للأجساد" كيف أن هذا يعمل على عديد من المستويات. وتأتى البيانات الإثنوغرافيةً التى تعتمد عليها من مجموعة الخبرات الخاصة بها، وتشمل عديداً من الأماكن واللحظات الزمنية. لكن تحليلها يبدأ فى تكوين زخم يمكن للقارئ من الجمع بين هذه الشعب، وعندما تضفرها كلها فى جديلة واحدة، فى الجزء الختامى من بحثها، تكون قد أشركت القارئ فى رحلتها الأُثنوغرافية. وتستخدم روبين روايتها الشخصية إلى جانب روايات الغرباء عن فضاءات مشابهة شغلوها.

وتكتب سارة أحمد فى عمل حول "المقابلات الغريبة" (٢٠٠٠) أن الأجساد والذوات تتكون ضد "الآخر". أى أنه على الرغم من أن الذات منقوشة، بالفعل وإلى مدى بعيد، فهى ترى أنه فى لحظة المقابلة، فإن الأجساد تتكون، أيضًا، على نحو جزئى. وهى تعرف الإثنوغرافى على أنه يحتل موقعًا متميزًا فى معظم المقابلات، حيث إنها تنطوى على : تحويل الغريب من الفقر الانطولوجى إلى الامتياز الابستمولوجى. (المرجع السابق :٦٠)

وقد يكون هذا مفتاح الإمكانية- السالبة والموجبة- التى قد يؤمنها البحث : فهو بسهل تسييل أوضاع الذات/ الموضوع بالنسبة للباحث والمبحوث. وفى استجواب رسمى للغاية، على سبيل المثال، تكون هذه الأوضاع جامدة : فالمستجوب يسيطر على مجريات الاستجواب ويحتل موقع العالم/الفاعل العقلانى، ومن يجرى استجوابه ملزم بالرد على سلسلة التساؤلات، وبالتالى، فإنه يصبح الآخر السالب. وبالمقابل، ففى حالة

عمل ميدانى إثنوغرافى يتغير "وضع" المستجوب/الباحث : فهو يتفاوض حول الوصول إلى بيئته المختارة، باعتباره "عالمًا"، ولكن بمجرد أن ينخرط فى العمل، فإن الحدود لا تعود واضحة، فيما يسعى هو إلى أن يتعلم، ويفهم، وأحيانا "يعيش" فى بيئة جديدة لها قواعدها وحدودها الخاصة بها. ويسمح أعضاء البيئة موضوع البحث، على نحو نشيط، بدخول الباحث فيها، ويقدمون معارفهم للعضو الجديد بينهم، وبهذا فهم يخلقون وضعًا مؤقتًا للمستجوب، باعتبار أنه جزء من الديناميكية، ومتأهب دائمًا للمغادرة، فى الوقت ذاته. ويبدو لى أنه من المجدى أن يستكشف هذا الاضطراب الانطولوجى والأطر الابستمولوجية التى تصحبه من أجل حل قضايا "الصدق" الأخلاقى التى يمكن أن تضبب كل قراءة للروايات الإثنوغرافية. وتمضى سارة أحمد إلى التحذير من الفخ الذى قد يقع فيه الإثنوغرافيون عندما "يغرقون فى الوهم بعد الحداثى الذى يعتبر أن "أنا" الإثنوغرافى هى القادرة على تعطيل علاقات القوة التى سمحت لـ "ألانا" بالظهور (٢٠٠٠ : ٦٤).

والوهم هو أن نفترض أن الإثنوغرافى فى النبيل الذى ينطق بلسان "ألانا المختلفة" أقل تلاعبًا بالعمل الميدانى من الباحث الذى يبقى على تسلط "ألانا" المستبدة. وترى سارة أحمد أن الإثنوغرافيا يجب أن تكون عملية توازن بين أن نتعلم ممن نستجوبهم، وبين أن نعلم القارئ ما تعلمناه من أمور تتعلق بمن استجوبناهم. وهى ترى أن الإثنوغرافى الحاذق يجب أن تتوفر لديه المهارة الكافية لأن يتواصل مع من يستجوبهم ويستل منهم المعلومات، مع الاعتراف بالحواجز الظاهرة بين كل المنخرطين فى هذه العملية البحثية.

لكنه من السهل أن نتصور أن "ألانا" يمكن اختيارها بإرادتنا وليس الاعتراف بها باعتبار أنها متصلة بلحظة محددة من البحث – وهو ما تشير إليه سارة أحمد باعتباره "مقابلة فى الزمن". وقد تعرضت الإثنوغرافيا للهجوم باعتبارها ممارسة يمكن أن تحفى

وتموه على الوسائل والعلاقات المستخدمة فى إنتاج "الحقائق الثقافية" التى يقوم عليها تقرير البحث :

فى النظم المعاصرة للحقيقة، فإن البوح، مفهوم الصوت، هو فى صميم الادعاء "بالواقعية" فى الإثنوغرافيا. (٢٠٠١: ٢٠٦)

وقد فعل التأثير، الذى تأخر كثيرًا، للخطاب بعد الكولونيالى الكثير، حقًا، ليتقدم إلى الأمام بكثير من الأصوات التى جرى إسكاتها، فى الماضى. وأكثر من هذا، فإذا كان جسد الباحث هو ذاته يحتل موقعًا فى البحث، فالتفاعل يمكن أن يصبح أكثر وضوحًا والحقائق "تغتنى" بوضعها فى سياق مفصل بقدر أكبر.

وهناك بعد إضافى للطبيعة الخاصة للبحث الإثنوغرافى يتعين إبرازه. وربما كان من أساليب حل التوتر الأخلاقى وزيادة إثراء العملية البحثية، معًا، أن نعترف بالجسد باعتباره الثابت والميسر لهذه العملية. وقد لا تكون هناك حاجة إلى محاولة "تثبيت" المواقع الذاتية. وبالأحرى، فإنه عن طريق التساؤل حول كيفية حدوث سيولة كهذه، يمكن أن نفهم كيف يتم التوصل إلى أشكال مختلفة من الصدق، وفى أية لحظة تكون كل منها صحيحة.

وبالحقيقة، فإن تفسير هذه التحولات الانطولوجية هو الذى يساعد ويبلور فهمًا أكثر تركيبًا للذات المجسدة.

ومهمة الباحث هى أن ينتقل بكل مكونات الذات إلى المشهد الإثنوغرافى، وأن يغادر "البيت" الأنطولوجى الآمن ويتكامل مع بيت الآخر، قبل أن يغادر مجددًا. وتكتب سارة أحمد قائلة إن "الإثنوغرافى يحول الغربة إلى مهنة، إلى تقنية لتراكم المعرفة" (٢٠٠٠: ٦٠).

وبهذه الطريقة يمكن أن تكون الإثنوغرافيا وسيلة للتعالى على المركز الفريد للباحث، ولمساعدة الذات على الانتقال إلى فضاءات جديدة.

خلاصات

من خلال تأملنا لأوراق البحث التى يضمها المجلد، وفى استخداماتها المختلفة للإثنوغرافيا كمنهجية، تولدت مناقشة لكل من النظرية والمادوية الخاصتين بالجسد. الجسد-الذات/الذات المتجسدة تصعب صياغته، لأنه تناقض متحول، إبحار متواصل يحدث متزامنًا على ساحة الخاص/العام، والشخصى/السياسى، والداخلى/الخارجى. وبرأيى، فإن هذا الانزلاق المراوغ يستحيل الإمساك به، ولكن يمكن استخدامه كمورد، بالنسبة لكل من الذات والباحث الذى يسعى إلى فهم ذلك الذى يمثل أعضاء مجتمعنا- الجسد الثقافى.

وينطوى المقترب الإثنوغرافى، كوسيلة للخروج من هذا الجمود، على إمكانات كبيرة بالنسبة لدراسة الذات المتجسدة وينبع هذا إلى حد كبير، من التحدى الجوهرى للعلاقات التراتبية التقليدية بين الباحث والمبحوث. لكن الإثنوغرافيا لا تخلو من الكمائن، وقد أشرت إلى صورة الذات المرتحلة لكى أوضح الذوات الكثيرة التى تعج بها المقابلة الإثنوغرافية. وإذا اخترنا أن نعمل داخل إطار إثنوغرافى يطرح تساؤلات حول "ثبات" الذات، فلربما تعين علينا أن نبدأ بملامسة الجسد المراوغ أبدا. أى ذلك الذى يعاد تركيبه، دائمًا، فى كل لحظة اشتباك، برغم كل شىء. "الجسد" منغرس، بقوة، فى تاريخ من التمثيل الرمزى الذى تحدد فيه، تقليديًا كموقع للملازمة. فالطرائق التى نتجسد بها تصعب صياغتها، والنظر فى مغزى هذا الأسلوب البدنى للوجود تكتنفه صعوبات كثيرة. وما عالجته هذه الورقة هو هذا النظر إليه باعتباره أمرًا مسلمًا به، والذى تصحبه، وهذا هو الغريب، صوفية تأتى مع المناقشات الدائرة حول الأجساد الحقيقية. وعنصر من هذه الصوفية موجود فى كثير من المناقشات الأكاديمية والنصية للجسد، وقد يكون هناك، أيضا، عنصر تواطؤ فى الحرص على الابتعاد عن الجسد بإخفاء الشخصى وراء العلمى. لكن الأوراق البحثية فى هذا المجلد قدمت وسيلة ديناميكية ومتماسكة لاستخدام الإثنوغرافيا لاختراق عديد متنوع من الخطابات الاجتماعية والسياسية، وبهذا فقد طرحت منهجيات إبتكارية لاستكشاف الجسد.

وربما مكننا المقترب الإثنوغرافى من التحرك إلى ما وراء علم اجتماعى يفرض مقولات لا معنى لها إلا فى عالم العلم (ميرلوبونتى١٩٦٢ :١١) باتجاه الاعتراف، بدلاً من ذلك، بأن : المدرك، بطبيعته، يقر بالغموض، بالتحول، وتتم صياغته بقوة محيطة المرجع السابق)

الهوامش

(١) أنا مدينة لهيلين توماس بما أضافته من تفسيراتها للأوراق البحثية فى هذا المجلد.

(٢) تشمل الأمثلة "قضاء عقوبة" و "يوميات زوجية".

(٣) تيرنر (١٩٩١) هو الآخر يضع تمييزًا مماثلاً بين المقترب التأسيسي- الذى يهتم بما هو الجسد - والمقترب المضاد للتأسيسية، الذى يهتم بكيفية تمثيل الجسد.



المراجع

Abu-Lughod, L. (1990) "Can There be a Feminist Ethnography?" *Women and Performance* 5: 7–27.

Ahmed, S. (2000) *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality.* London: Routledge.

Atkinson, P. and Silverman, D. (1997) "Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self," *Qualitative Inquiry* 3: 304–25.

de Beauvoir, S. (1949) *The Second Sex.* Harmondsworth: Penguin.

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing.* Harmondsworth: Penguin.

Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice.* Cambridge: Cambridge University Press.

Braidotti, R. (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.* New York: Columbia University Press.

Brownmiller, S. (1986) *Femininity.* London: Paladin.

Burkitt, I. (1999) *Bodies of Thought: Embodiment, Identity & Modernity.* London: Sage.

Butler, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* London: Routledge.

Clifford, J. and Marcus, G.E. (eds.) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cole, C. (1991) "The Politics of Cultural Representation: Visions of Fields/ Fields of Vision," *International Review for the Sociology of Sport* 26: 36–49.

Colebrook, C. (1997) "Feminism and Autonomy: The Crisis of the Self-Authoring Subject," *Body and Society* 3 (2): 21–41.

Csordas, T. (1993) "Somatic Modes of Attention," *Cultural Anthropology* 8: 135–56.

Csordas, T. (1994) *Embodiment and Experience.* Cambridge: Cambridge University Press.

De Lauretis, T. (1986) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction.* Basingstoke: Macmillan.

Elias, N. (1978) *The Civilizing Process*: vol. 1, *The History of Manners*. Oxford: Basil Blackwell.

Featherstone, M. (1991) "The Body in Consumer Culture,' in M. Featherstone, M. Hepworth, and B. Turner (eds.). *The Body*. London: Sage, pp. 170–96.

Frank, A.W. (1991) "For a Sociology of the Body: An Analytical Review," in M. Featherstone, M. Hepworth, and B. Turner (eds.). *The Body*. London: Sage, pp. 36–102.

Freeman, C. and Murdock, D.F. (2001) "Enduring Traditions and New Directions in Feminist Ethnography in the Caribbean and Latin America," *Feminist Studies* 27 (2): 423–58.

Greer, G. (1973) *The Female Eunuch*. London: Granada Publishing.

Haug, F. (1987) *Female Sexualism*. London: Verso.

Lather, P. (2001) "Postbook: Working the Ruins of Feminist Ethnography," *Signs: The Journal of Women in Culture and Society* 27 (1): 199–227.

Mascia-Lees, F.E., Sharpe, P., and Ballerino Cohen, C. (1989) "The Postmodernist Turn in Anthropology: Cautions from a Feminist Perspective," *Signs: The Journal of Women in Culture and Society* 15: 7–33.

Merleau-Ponty, M. (1962) *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Michael, M. (2000) "These Boots are Made for Walking . . . : Mundane Technology, the Body and Human–Environment Relations," *Body and Society* 6, 3–4: 107–26.

O'Neill, J. (1985) *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

St. Pierre, E.A. (1997) "Circling the Text: Nomadic Writing Practices," *Qualitative Inquiry* 3: 403–17.

Shilling, C. (1993) *The Body and Social Theory*. London: Sage.

Smith, D.E. (1987) *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. Boston, MA: Northeastern University Press.

Smith, D.E. (1989) "Sociological Theory: Methods of Writing Patriarchy," in R.A. Wallace (ed.), *Feminism and Sociological Theory*. London: Sage.

Sparkes, A.C. (1995) "Writing People: Reflections on the Dual Crises of Representation and Legitimation in Qualitative Inquiry," *Quest* 47: 158–95.

Stacey, J. (1988) "Can There be a Feminist Ethnography?" *Women's Studies International Forum* 11: 21–7.

Thomas, H. (1993) "An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking," in H. Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*. Basingstoke: Macmillan, pp. 69–93.

Thrift, N. (2000) "Still Life in Nearly Present Time: The Object of Nature," *Body and Society* 6 (3–4): 34–57.

Turner, B.S. (1984) *The Body & Society*. Oxford: Blackwell.

Turner, B.S. (1991) "Recent Developments in the Theory of the Body," in M. Featherstone, M. Hepworth, and B. Turner (eds.), *The Body*. London: Sage, pp. 1–35.

Ussher, J. (1997) *Body Talk*. London: Routledge.

Wolf, M. (1992) *A Thrice-Told Tale: Feminism, Postmodernism and Ethnographic Responsibility*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Young, I.M. (1990) *Throwing Like a Girl and Other Essays*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Young, I.M. (1998) "Reconsidering Throwing Like a Girl," in D. Welton (ed.), *The Body: Classic and Contemporary Readings*. Malden, MA: Blackwell.

Young, K. (1991) "Perspectives on Embodiment: The Uses of Narrativity in Ethnographic Writing," *Journal of Narrative and Life History* 1: 213–43.



المساهمون فى الكتاب :

جميلة أحمد

حاصلة على الدكتوراه من كلية غولد سميثس، حيث كانت باحثة مساعدة مع هيلين توماس، إضافة إلى عملها كمحررة بالقطعة. وهى الآن مساعدة رئيس التحرير فى مطبوعات ساج.

سوكى على

محاضرة فى علم الاجتماع فى مدرسة لندن للاقتصاد، ولا تزال اهتماماتها البحثية الراهنة هى استكشاف مسائل النوع والطبقة والإثنية فى النظرية الثقافية النسوية اليومية، وسوف تنشر قريبا رسالتها المعنونة " العرق المختلط، ما بعد العرقية: الإثنيات الجديدة والممارسات الثقافية الجديدة".

ليس باك

أستاذ علم الاجتماع (السوسيولوجيا) فى كلية غولد سميثس، حيث يدرّس علم الاجتماع والدراسات الحضرية. ومن أحدث كتبه "الخروج من البياض: اللون والسياسة والثقافة" (٢٠٠٢) و"الوجه المتحول لكرة القدم: العنصرية وثقافة التعددية فى اللعبة الإنجليزية" (٢٠٠١). ومساهمته فى هذا الكتاب هى جزء من مشروع جديد مع بول هاليداى يحاولان فيه مزج الفوتوغرافيا بالكتابة السوسيولوجية والتراجمية والتوثيقية.

سايمون كارتر

يدرّس علم الاجتماع في مدرسة لندن للصحة العامة وطب المناطق المدارية. وتتركز اهتماماته البحثية حاليا على دراسات العلوم والتكنولوجيا، من حيث التطبيق على النظم والخدمات الصحية. وسبق لسايمون كارتر القيام بأبحاث على السياحة والصحة وتحرير مجموعة أبحاث (مع ستيفن كلفت) بعنوان "السياحة والجنس: الثقافة والتجارة والإجبار" (٢٠٠٠) ويعد في الوقت الراهن لكتاب عن سوسيولوجيا الشمس يفحص كيفية الربط الوثيق بين ترميز الشمس وبين تقنيات الجسد والعديد من المنتجات السوسيوتقنية.

توماس جي زورداس

أستاذ كرسي أرمنغتون لعلم الإنسان والدين ورئيس قسم علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) في جامعة محمية كيس ويستيرن. وهو مؤلف "الذات النقدية: فينومينولوجيا الشفاء الكاريزمي" (١٩٩٤) و"اللغة والكاريزما والإبداع: الحياة الطقسية للتجسد الكاريزمي الكاثوليكي" (٢٠٠١) و" الجسد / المعنى/ الشفاء" (٢٠٠٢).

جوان إنتويسل

محاضرة في علم الاجتماع جامعة إسيكس بالمملكة المتحدة. نالت درجة الدكتوراه في علم الاجتماع في كلية غولد سميثس في ١٩٩٧ ونشرت عددا كبيرا من الأبحاث، بعد ذلك عن الموضة والجسد والنوع. وهي مؤلفة "جسد على الموضة: الموضة والملبس والنظرية الاجتماعية الحديثة" (٢٠٠٠) والمحرر المشارك (مع البروفيسور إليزابيث ويلسون) في "الباس الجسد" (٢٠٠١).

بول هاليداى

مصور وسينمائى يعمل حاليا فى مركز الأبحاث الحضرية والمجتمعية فى كلية غولد سميثس بلندن حيث يدرس لطلبة الدراسات العليا فى الفوتوغرافيا والثقافات الحضرية. ولدى هاليداى إهتمام خاص بالتجسيد البصرى للفضاءات الحضرية والمجتمعات والثقافات. وهو الآن بصدد استكمال مشروع فيلمى وفوتوغرافى شغله لأربعة عشر عاما يركز على ثقافات الشارع فى لندن. ومساهمته فى هذا الكتاب جزء من مشروعه المشترك مع ليس باك حول أحياء لندن الفقيرة.

إيميلى مارتن

أستاذة علم الإنسان فى جامعة نيويورك، مؤلفة "المرأة فى الجسد: تحليل ثقافى للإنجاب"(١٩٨٧) و"أجساد مرنة: تتبع المناعة فى أمريكا من أيام شلل الأطفال إلى عصر الإيدز" (١٩٩٤) وهى تشتغل حاليا بمفهومات العقلانية والذاتية كدستور طالع فى المجتمع الأمريكى المعاصر.

مايك مايكل

أستاذ سوسيولوجيا العلوم والتكنولوجيا ورئيس قسم علم الاجتماع بكلية غولد سميثس. وتنصب إهتماماته على سوسيولوجيا العلوم والتكنولوجيا. وتعالج أبحاثه الحالية الأبعاد الثقافية لنقل الأعضاء من الحيوان للإنسان ودور التكنولوجيات البسيطة فى الحياة اليومية وهو مؤلف إعادة الصلة بين الثقافة والتكنولوجيا والطبيعة (٢٠٠٠).

سالى آن آلين نيس

حصلت على الدكتوراه فى علم الإنسان من جامعة واشنطن بسياتل فى ١٩٨٧. وهى الآن أستاذ مشارك لعلم الإنسان فى جامعة كاليفورنيا، بريفرسايد.

ومن مؤلفاتها: "الجسد والحركة والثقافة: الاحساس بالحركة والرمزية البصرية فى مجتمع الفلبين" (١٩٩٢) و"حيث تبتسم آسيا: انثروبولوجيا السياحة فى الفلبين" (٢٠٠٢)

إيلسبث بروبن

أستاذ دراسات النوع والثقافة فى جامعة سيدنى. وتشمل كتبها "الشهية الجسدية: هوايات الطعام والجنس" (٢٠٠٠) و"الحمرة: مقالات عن الخجل" (تصدر قريبا) و"التحكم عن بعد: ميديا جديدة، أخلاق جديدة" (إشتركت فى تحريره مع كاثرين لبى، ٢٠٠٣) وتعمل حاليا على إعداد كتاب عن إعلام الطعام.

سايمون شبرد

يعمل مديراً للبرامج فى سنترال سكول بلندن منذ أبريل ٢٠٠١، وكان قبل ذلك أستاذا لدراما فى غولد سميثس منذ ١٩٩٦، وقبلها أستاذا للدراما فى جامعة نوتنغهام. ومن أحدث أعماله المنشورة "الدراما الإنجليزية: تاريخ ثقافى"، مع بيتر ووماك (١٩٩٦) و"دراسة المسرحيات" مع ميك ووليس (١٩٩٨) الطبعة الثانية المزيدة فى ٢٠٠١ . وانتهت دراساته الجديدة عن الجسد الممسرح إلى مقالة حول مسرحية "العاصفة": الإحتفالات تنتهى والجسد اللطيف يبدأ فى دورية شكسبير سير فى، العدد ٥٥ (٢٠٠٢) ومقالة عن الانتاج الصوتى "الصوت البشرى والنص الدرامى والضمنى" فى أبحاث العروض (تظهر فى ربيع ٢٠٠٣) وكتاب لروتليدج بعنوان "ردود فعل تلقائية: الجسد والمسرح من هيرود إلى السايبورغ (يظهر قريبا).

هيلين توماس

أستاذة سوسيولوجيا الرقص والثقافة فى كلية غولد سميثس. ومن كتبها "الرقص والحداثة والثقافة".(١٩٩٥) "الرقص والمدينة" (كمحررة، ١٩٩٧) و"الجسد والرقص

والنظرية الثقافية" (٢٠٠٣). ويمكن مطالعة مشروعها البحثى الجديد عن التقدم فى السن والرقص الإجتماعى والذى أنجزته بتمويل من مجلس أبحاث الفنون والإنسانيات على : http://dance.gold.ac.uk

نايجيل ثريفت

تشمل اهتماماته البحثية النظرية غير التمثيلية والمعارف الإدارية والاقتصاد الجديد والتمويل الدولى وتاريخ التوقيت بالساعة. ويعمل حاليا على تاريخ العنوان. ومن أحدث كتبه" تكوينات فى الفراغ"(١٩٩٦) و"المدن" (مع آش أمين) (٢٠٠٢).

برايان إس تيرنر

أستاذ السوسيولوجيا فى جامعة كمبريدج وهو المحرر المؤسس (مع مايك فيندر ستون) لمجلة الجسد والمجتمع.

ستيفن بى وينرايت

زميل باحث فى مدرسة فلورنس نايتنغيل للتمريض فى كنغزكوليدج وله أبحاث فى السوسيولوجيا الطبية.



المحررتان : هيلين توماس وجميلة أحمد

أولا هيلين توماس : أستاذة جامعة ومديرة للأبحاث فى كلية غولدسميثس ، لندن

المجال البحثى الذى تخصصت فيه، هو دراسات الجسد والرقص فى الإطار السوسيولوجى والثقافى، وهو ما يغطى الرقص المسرحى والرقص الاجتماعى، ويشمل عملها الدراسات النظرية والامبيريقية .

أشرفت على ثلاثة مشروعات بحثية للوكالة الوطنية للرقص فى الجنوب الشرقى .

تستعد ، حاليًا ، لإصدار كتاب بعنوان "الجسد فى الحياة اليومية " .

سبق لها إصدار "الأجساد الثقافية" ٢٠٠٤ .

الجسد والرقص والنظرية الثقافية ٢٠٠٣

الرقص والمدينة ١٩٩٧

الرقص والحداثة والثقافة ١٩٩٥

أشرفت على إصدار العديد من التقارير البحثية فى دراسات الجسد والرقص، ونشرت العديد من المقالات فى المجال ذاته .

ثانيًا: جميلة أحمد : حاصلة على الدكتوراه من كلية غولدسميثس .

عملت كباحثة مساعدة مع هيلين توماس

تعمل الآن كمحررة بالقطعة فى مجلة "ساج"



المترجم فى سطور:

الاسم : أسامة الغزولى

المهنة : صحفى

المؤهل : ليسانس آداب ، لغة إنجليزية ، جامعة القاهرة

تاريخ الميلاد : ١٩٤٥

النشاط الحالى رئيس المؤسسة العربية لدراسات الهجرة ، جمعية أهلية مشهرة منذ ٢٠٠٥ وعضو مجلس إدارة مركز التقارب بين العرب والغرب، جمعية أهلية مشهرة منذ ٢٠٠٧ واستشارى التحرير (بعقود قصيرة الأجل) مع منظمة الأغذية والزراعة التابعة للأمم المتحدة، وكاتب بمجلة روزاليوسف .

وظائف سابقة : مدير مكتب القاهرة لجريدة القبس الكويتية .

منذ ١٩٩٣ وحتى ٢٠٠٨

سكرتير تحرير مجلة الشرق الأوسط وهى مجلة أسبوعية كانت تصدر فى التسعينيات كملحق مستقل لجريدة الشرق الأوسط من ١٩٩١ حتى ١٩٩٣ .

مستشار إعلامى لرئيس وزراء البحرين من ١٩٩٠ حتى ١٩٩١

مدير تحرير مجلة سيدتى السعودية بلندن من ١٩٨٤ حتى ١٩٩٠

محرر شئون عربية ودولية بجريدة الجمهورية ١٩٧٤ حتى ١٩٨٤

مترجم بالقوات المسلحة ١٩٦٩ حتى ١٩٧٤

خبرات أخرى : أولا ، الترجمة

ترجمة بعقود قصيرة الأجل لبعض منظمات الأمم المتحدة، مثل مؤتمر الأغذية العالمى (لم يعد موجودا) ومنظمة الأغذية والزراعة فى روما، والمنظمة البحرية الدولية فى لندن والصندوق الدولى للتنمية الزراعية وبرنامج الأغذية العالمى فى روما فى الفترة من ١٩٩٧ حتى ١٩٨٢

ترجمة كتاب تدريب العاملين الطبيين لدار الفتى العربى سنة ١٩٨٣ ورواية "اعترافات قناع" للياباني يوكيو ميشيما لدار التنوير اللبنانية (عن الانكليزية) وكتاب "السينما والايديولوجية وشباك التذاكر" عن الانكليزية، لدار الثقافة الجديدة فى ١٩٧٥ وترجمة "تطور النظرة الواحدية للتاريخ" لدار التقدم عن الروسية، فى ١٩٧٦، بالاستعانة بترجمة محمد مستجير التى كان قد أنجزها نقلا عن الفرنسية، وترجمة كتاب بريماكوف وبيلاييف "ناصر" عن الروسية، مع آخرين لدار التقدم، فى الفترة ذاتها. ثانيا، التأليف، مسرحية من ثلاثة فصول نشرتها القاهرة عندما كانت مجلة يرأس تحريرها الدكتور غالى شكرى، فى التسعينات، قصة للأطفال بعنوان "الطيور البيضاء" نشرتها دار الفتى العربى فى الثمانينات .

قصائد بالعامية المصرية فى الصفحة الثقافية للمساء، عندما كان يشرف عليها عبد الفتاح الجمل فى السبعينات .

قصيدة "العودة إلى الرحم" (فصحى) فى مجلة الطليعة، عندما كان يرأس القسم الثقافى فيها الدكتور غالى شكرى، عام ١٩٧٢ .

قصيدة "الحج" بالعامية المصرية فى جاليرى ١٩٦٨

التصـــــحيح اللغـــوى : السيد عبد الفتاح

الإشـــــــراف الفـــنى : حـسـن كامـــل



"الأجساد الثقافية: الإثنوغرافيا والنظرية" مجموعة فريدة من الأوراق البحثية يتحقق عبرها التكامل بين مجالين بالغى الأهمية من مجالات البحث الاجتماعى والثقافى وهما الجسد والإثنوغرافيا، فلا يزال الجسد موضوعاً مركزياً من موضوعات يدور حولها جدل لا ينقطع إضافة إلى كونه مادة للبحث المتواصل، فى مجالات الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية، خاصة تلك المعنية بالجنوسة، والعرق والهوية والعلم، والتكنولوجيا، لكن الأدبيات الموجودة المعنية بقضايا الجسد تتخذ منحى نظرياً إلى حد كبير، فى حين أن "الأجساد الثقافية" يقتحم مناطق جديدة برفضه تجاهل التجريب والإمبريقية.

تصميم الغلاف : هند سمير